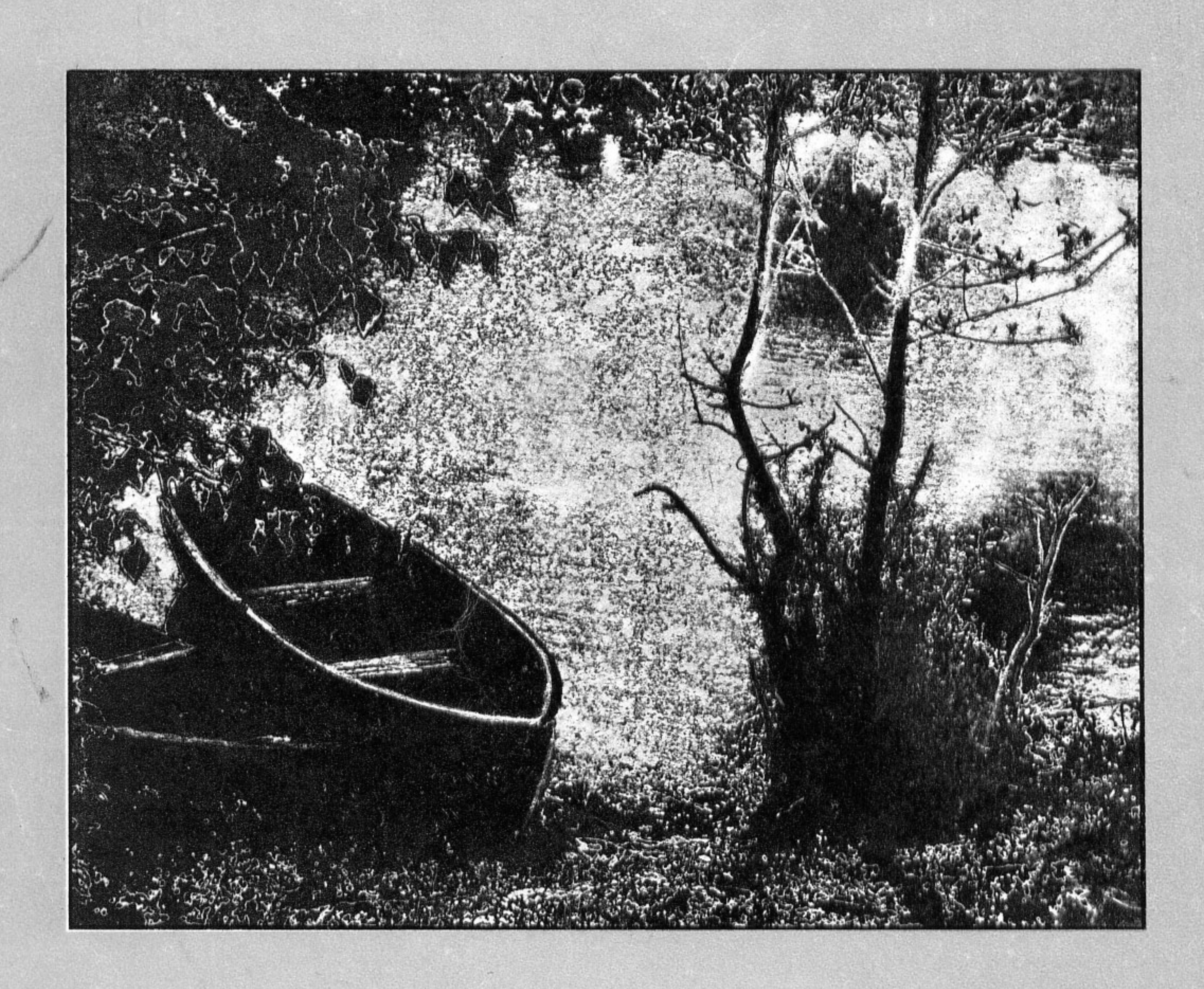
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 87/10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА СНИМКАХ:

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО» О. В. СУСЛОВА ОТКРЫВАЕТ В МОСКВЕ ВЫСТАВКУ «ЛИЦОМ К ЛИЦУ»

Б. ДОЛМАТОВСКИЙ ОСВОБОДИТЕЛЬ

ПЛАКАТ ВЫСТАВКИ МОЛОДЫХ ФОТОЖУРНАЛИСТОВ

«Лицом к лицу» в Москве



Созданная в прошлом году советско-американская фотовыставка из лучших фотографий современных авторов (по сто работ от каждой страны) имеет своей целью поближе познакомить друг с другом жителей двух великих держав. Двести фотоснимков экспозиции рассказывают о природе, быте и нравах людей, об их отношении к самым острым, самым насущным проблемам современного мира, среди которых главная — проблема борьбы за мир, против ядерного безумия.
Выставка создавалась под эгидой ООН и после экспонирования в Америке прибыла в Москву. Торжественное открытие состоялось в Доме дружбы с народами зарубежных стран. На вернисаже присутствовали авторы-составители экспозиции, приглашенные гости и представители московской фотообщественности. Выставка «Лицом к лицу» будет показана также и в других городах.

Вести из Берлина

В Берлине, отмечавшем свое 750-летие, прошла международная фотовыставка под девизом **«Моя лучшая фотография — Берлину».** Из множества снимков, присланных из сорока трех стран четырех континентов в столицу Германской Демократической Республики, жюри отобрало 625 работ 268 авторов. Выставка явилась широкой панорамой жизни на нашей планете: здесь были представлены портреты, экзотические ландшафты, политические репортажи. Многие снимки посвящены борьбе за мир, борьбе против социальной и экономической несправедливости. Экспозиция в целом — свидетельство теплых чувств ее авторов к Берлину и берлинцам.
Среди победителей юбилейной фотовыставки — два советских фотографа: Б. Долматовский — 2-й приз и А. Иолис — 3-й приз. Мы воспроизводим одну из премированных работ — Б. Долматовский «Освободитель».



Фестиваль в Киргизии

В рамках II Всесоюзного фестиваля народного творчества в столице Киргизской ССР, городе Фрунзе, прошел смотр фотографий, сделанных учащимися и инженерно-преподавательским составом профессионально-технических училищ. По условиям конкурса от каждой союзной республики было выставлено по 15 работ, отразивших взгляд их авторов на мир. Госкомитет по профтехобразованию Киргизской ССР, как гостеприимный хозяин смотра, старался организовать его как можно лучше, но не все было в его силах — из-за административной нераспорядительности на местах отсутствовали коллекции РСФСР и Казахстана. Программа смотра предусматривала не только фотовыставку, но и посещение его участниками музеев, концертов, знакомство с профтехучилищами города. Был проведен и блицконкурс. В нем участвовали работы, сделанные в самом городе и в удивительно красивом горном ущелье Ала-Арча, расположенном на высоте более двух километров. Участники блицконкурса целую ночь печатали свои снимки и утром предъявили их на суд жюри, состоявшего из представителей Госкомитета по профтехобразованию, журнала «Советское фото», профессиональных фотографов и бильдредакторов.
Первое место на смотре было присуждено коллекции Литовской ССР, отличающейся разнообразием тематики и высоким техническим мастерством. На втором месте — экспозиция Латвии. Третье — поделили Армения и Эстония. Абсолютного победителя в индивидуальном соревновании не определяли, но кроме командных наград участники смотра получили еще и десять индивидуальных призов. Победителем блицконкурса стал фотограф из Армении А. Мурадханян, мастер производственного обучения СПТУ-25 города Еревана.

Творчество молодых



В Доме дружбы с народами зарубежных стран состоялась выставка работ молодых фотожурналистов. В экспозиции были представлены снимки 37 молодых фоторепортеров столицы, работающих в газетах, издательствах и информационных агентствах. Выставка показала уровень мастерства и гражданской зрелости фотографической молодежи и является первым шагом недавно созданного совета молодых журналистов Москвы. Экспозиция уже побывала в ГДР и Польше и вызвала там большой интерес как у профессионалов, так и у всех, кто интересуется жизнью нашей страны, процессами, происходящими в нашем обществе сегодня.

Пушкину посвящается

В канун празднования дня рождения А. С. Пушкина в Центральном выставочном зале столицы открылась юбилейная выставка «Пушкин в памяти поколений». Экспонаты многих музеев, архивов и частных коллекций составили обширную экспозицию, значительное место в которой заняли фотографии. Искусство светописи представлено работами известных советских фотомастеров: серией В. Ахломова «Поклонение Пушкину», триптихом В. Богданова «Весны я не люблю...», пейзажами И. Зотина и А. Хрупова «Михайловское», сериями П. Кривцова «Черная речка, 1987 г.» и Ю. Роста «Возвращение на Мойку», фотопоэмой В. Собровина «Душа в заветной лире». Обширная программа концертов, литературных вечеров, лекций и встреч с ведущими мастерами культуры дополнила экспозицию.

В кадре — город

В столичном Доме культуры «Новатор» — «резиденции» старейшего московского фотоклуба с тем же названием состоялась выставка члена клуба Анатолия Болдина под названием «Городские мотивы». А. Болдин — признанный мастер московского пейзажа. Его острый взгляд извлекает из окружающего нас мира то, что потом становится основой первоклассной фотографии.

Дар мастера

Известный советский фотограф Антанас Суткус после закрытия выставки своих работ «Болгарские впечатления» в городе Велико-Тырнове подарил ее жителям города. Болгарские фотолюбители получили коллекцию снимков, отражающих красоту природы их страны, людей, ее населяющих, памятников истории и культуры. А. Суткус много раз посещал Болгарию, что помогло ему создать тематический цикл, высоко оцененный посетителями выставки. Дар фотомастера — знак признательности и уважения к болгарским друзьям.



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ОКТЯБРЬ 1987

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 09144
сдано в набор 21.07.87 г.
подп. в печать 26.08.87 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 970
тираж 245 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:

ВЛАДИМИР БОРИСОВ
(СВЕРДЛОВСК)
НОКТЮРН



МИЛАН КИШ
(ЧССР)
СВЕТОВОЙ СЛЕД

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
2 Р. Денисов **«Сибирь» идет к полюсу...**
8 А. Орлов **Парашютисты**
16 Э. Белтов **В контексте и вне его**

В **ФОТО**СЕКЦИЯХ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ
7 Ю. Трубников **На путях перестройки**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
10 Н. Парлашкевич **Вглядываясь в лица**
20 Л. Клодт **Фотография плюс графика**

ФОТОТЕОРИЯ
18 Н. Хренов **Необходима реконструкция истории фотографии**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО
24 М. Леонтьев **Соло в два голоса**
25 Р. Крупнов **Народный университет фотоискусства**
26 М. Алексеев **Если сравнивать...**
36 **Фотоюниор**

ФОТОКОНКУРСЫ
30 **«В мире животных»**
46 Н. Еремченко **«Интерпрессфото-87» в Ираке**

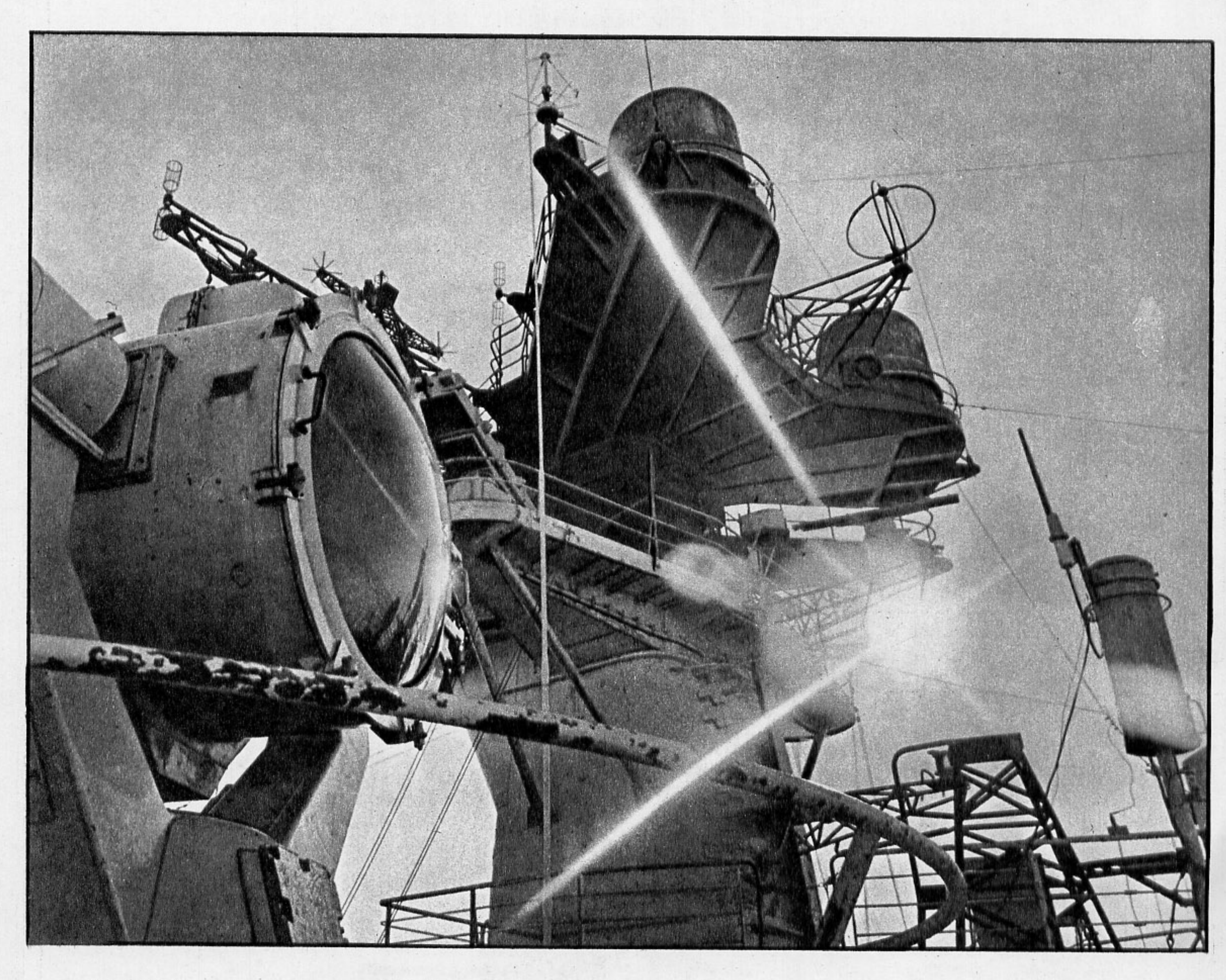
ФОТОДЕБЮТ
32 Э. Трескин **«Кусок жизни»**

РЕТРО**ФОТО**
38 В. Рунге, В. Борисова **Из фотолетописи послевоенных лет**

ФОТОТЕХНИКА
40 Е. Субботенко **Особенности фотокамеры «Киев-19»**
41 **Новинки зарубежной техники**
42 **Конкурс «10000 технических идей»**
43 **Фотоаппаратуре — высокое качество**
44 М. Ляхова **Сменные фотообъективы**
45 Т. Мосина **Цветные технические диапозитивы**

Роман Денисов «Сибирь» идет к полюсу...

Фотокорреспондент ТАСС



В своей обычной жизни мы привыкли думать, что лед белый. А он зеленый, голубой, коричневатый, ну и снежно-белый, конечно.
Я видел это своими глазами, убедился в разнообразии его цвета и оттенков во время недавнего похода атомного ледокола «Сибирь» к Северному полюсу. Сорок суток шел он через Арктику, сквозь сплошные льды толщиной от двух до шести с половиной метров.
Научно-практическая экспедиция на борту «Сибири» имела своими задачами эвакуацию дрейфующей в приполюсном районе станции «Северный полюс-27», научные наблюдения и высадку новой СП под номером 29.
Экспедиции предстояло многое выяснить. Ведь последний раз (он же и первый) дрейфующую станцию снимали ледоколом полвека назад. Это была «СП-1» — папанинская. С тех пор подобной операции не проводилось.
Впервые на борту мощного атомного ледокола работал и такой многочисленный отряд исследователей — более ста ученых различных специальностей.
И впервые в истории арктического мореплавания ледокол шел в высокие широты в начале мая — это был смелый эксперимент в практике судоходства во льдах.
На ледоколе действовал мощный корреспондентский корпус: были представлены ТАСС и АПН, газеты «Известия», «Правда», «Комсомольская правда», журналы «Огонек» и «Морской флот». Одних только снимающих фото-, теле- и кинорепортеров — двенадцать. С огромным удовольствием вспоминаю сейчас бессонные ночи, напряженные дежурства в ожидании требуемой для задуманного кадра ситуации, каждодневные беспокойства — как бы чего не упустить!
Слов нет, когда участвуешь в таком рейсе, находишься на борту огромного ледокола, грех жаловаться на нехватку сюжетов. Но тут есть свои весьма своеобразные трудности: на судне сотни отсеков и скрытых от глаза мест. В каждом из них идет своя обычная жизнь — морская работа. И нам приходилось все время «циркулировать» по ледоколу, искать в этой обычности нечто такое, что вызвало бы интерес у людей, которым предназначены наши репортажи, помогло им лучше понять, что здесь происходило. И раз, и два, и три, и десять раз надо побывать на мостике, в машинном отделении, на палубе и во множестве других мест, чтобы снять тот «единственный и неповторимый» кадр.
Разумеется, каждый из нас искал что-то свое. Информация, фотоочерк, фоторепортаж, кадры для обложки и даже рекламные снимки — в каких только жанрах не работали фотокорреспонденты, аккредитованные на ледоколе «Сибирь». Характеры

ФОТО **РОМАНА ДЕНИСОВА**

ФОТО РОМАНА ДЕНИСОВА





ФОТО РОМАНА ДЕНИСОВА

авторов, доброжелательность и творческое соперничество ощущались буквально на каждом шагу. Работать в такой обстановке было и легко, и сложно. Легко — потому, что это была настоящая репортерская работа: наблюдать за участниками экспедиции и ситуациями, часто весьма напряженными, в которых они действовали. А сложность была в том, что ты постоянно испытывал на себе влияние творческого соперника или союзника и, несмотря на обилие сюжетов, был ограничен территориально. Именно поэтому репортеры стремительно сбегали по трапу, как только представлялась возможность сойти на лед, или спешили к вертолету, чтобы подняться в воздух. Только в этих случаях мы могли снять ледокол со стороны — со льда, с воды или с высоты — так было, когда мы пришли на «СП-27», при достижении ледоколом Северного полюса, во время коротких остановок для научных наблюдений. Подобных моментов за время экспедиции оказалось не так уж и много. Но именно тогда мы сделали значительно большее количество кадров, чем во время самого плавания.

Хочу сказать несколько слов и о деталях чисто технических. Снимать в Арктике мне приходилось много раз. Казалось бы, все известно: экспозиция, поправки при съемке на цвет, на тип пленки и так далее. Но каждый раз приходилось искать новые решения, экспериментировать, подбирая различные фильтры, насадки, угадывать невидимые глазу световые эффекты, которые может передать только пленка. Я еще раз убедился, что самым лучшим проявителем для черно-белых пленок, экспонированных в этих широтах, был и остается Д-76. Он снимает контраст, смягчает детали, снятые при ярком солнце, выравнивает перепад освещенности различных объектов.

Закончился на Севере полярный день. Сейчас, когда в Москву пришла осень, в Арктике уже лютует зима. Где-то там снова несет свою обычную полярную вахту — проводит во льдах караваны судов — атомный ледокол «Сибирь». А тот его весенний рейс, в котором мы принимали участие, сохранится в нашей памяти и на наших снимках как еще одна глава летописи освоения Северного Ледовитого океана.

На путях перестройки

Своеобразие работы фотосекции отделения Союза журналистов Белгородчины видится прежде всего в том, что она осуществляет свою творческую деятельность при серьезной поддержке «с флангов» — с одной стороны, ей помогает сектор печати областного комитета партии, который возглавляет Е. Дубравный, а с другой, — областная журналистская организация и ее фотостудия «Журналист». По инициативе сектора печати создана зональная школа повышения журналистского мастерства, в которой занимаются и фотокорреспонденты — здесь они получают теоретическую подготовку. Для совершенствования практических навыков планируется организовать стажировку фотокорреспондентов-«районщиков» при редакции областной газеты. Это тем более важно, что положение с подготовкой и переподготовкой фотожурналистов районного звена пока оставляет желать лучшего.

Правда, при редакциях некоторых белгородских районных газет действуют довольно сильные фотоклубы, что дает возможность фотосекции через них шире приобщать фотолюбителей к сотрудничеству с прессой. Важно только, чтобы помощь клубам была не эпизодической, а регулярной, вошла одной из составляющих в работу секции.

Фотостудия «Журналист» специализируется главным образом в области публицистики, ведет большую пропагандистскую работу средствами фотографии: выполняет заказы партийных и советских органов, учреждений и организаций на всякого рода альбомы и фотоподборки. Важное направление в деятельности студии — подготовка передвижных выставок. Для них найдена удачная форма — тридцать монтажных листов, вмещающих более сотни фотографий. Такие выставки охотно приобретают предприятия области для наглядной агитации. По заявкам органов народного образования студия работает над информационно-агитационными фоторассказами об истории, революционных и трудовых традициях Белгородчины. Прибыль, получаемая «Журналистом», идет на проведение творческих мероприятий областной журналистской организации и, разумеется, фотосекции. Кроме того, студия помогает ей в подготовке выставок, проведении занятий и семинаров, осуществляет печать снимков отдельных авторов, в том числе и фотолюбителей, желающих сотрудничать в газетах.

Фотосекция — это, в принципе, все те, кто работает в фотожурналистике, но ее организующим центром является, как и везде, группа энтузиастов — наиболее активных фотографов — это председатель секции фотокорреспондент областной газеты «Белгородская правда» Ю. Коренько, редактор фотостудии «Журналист» А. Лукьянов, фотомастера В. Собровин, А. Бурьбо, председатель фотоклуба «Белогорье» Б. Ечин.

Одна из главных форм учебной работы — семинары фотожурналистов, которые проводятся дважды в год. На этих семинарах анализируются работы фотокорреспондентов, идет обмен опытом — так сказать, взаимное обучение, обсуждается «фотографическое лицо» газет, отбираются работы на фотовыставки. Кстати сказать, фотосекция уделяет большое внимание организации и проведению тематических выставок, видя в них возможность «массированного» показа уровня фотожурналистики всей области в целом и каждого фотографа в отдельности. Одна из значительных экспозиций нынешнего года была посвящена юбилею «Белгородской правды», особое внимание обращено на подготовку выставки к 70-летию Великого Октября. Постоянно проходят авторские выставки и выставки фотоклубов — недавно свою коллекцию экспонировал клуб «Поиск» из города Шебекино. Еще одно направление выставочной деятельности фотосекции — выставки-отчеты коллег, побывавших в дальних странствиях — и за рубежом, и по родной стране. Сейчас такие экспозиции готовят сразу несколько фотографов, что позволяет надеяться, что подобные творческие отчеты станут регулярными: репортеры — народ непоседливый...

По инициативе фотосекции были организованы выставки и при редакциях районных газет в городах Алексеевка и Губкин, туда выезжали Ю. Коренько и А. Лукьянов, провели там семинары местных фотографов и отобрали работы на областную выставку. Также были изучены возможности сотрудничества фотолюбителей со студией «Журналист».

Когда впервые в истории Белгорода праздновался «День города», в его центре была развернута необычная экспозиция — на бульваре с помощью подручных средств (а проще — на натянутых веревках) активисты фотосекции развесили около двухсот фотографий разных авторов. И хотя выставка-экспромт получилась несколько сумбурной, эффект превзошел все ожидания — ее посмотрели практически все горожане, присутствовавшие на празднике. Можно полагать, что такое массовое «приобщение» послужит росту интереса белгородцев к фотографическому искусству.

Думая о будущем, секция приступила к созданию своего фотоархива, в который отбираются лучшие работы профессионалов и фотолюбителей области.

Из практических дел еще нужно упомянуть и экологический рейд фотографов по малым рекам области. Его итоги — фотографии, ставящие важные проблемы охраны окружающей среды, — они публиковались в газетах, экспонировались на специальной выставке, обсуждались на встречах с представителями природоохранных организаций и общественности. Рейд, безусловно, помог объединению усилий по сохранению малых рек и правильному использованию их природных ресурсов, и его можно считать самой значительной гражданской и публицистической акцией фотосекции в нынешнем году.

В плане работы секции на ближайший период — проведение авторских фотовечеров с обсуждениями снимков, а на более отдаленный период — создание при областной газете своеобразной творческой мастерской, где каждый фотограф сможет поделиться с коллегами своими планами и мыслями, показать фотографии, которые носят экспериментальный характер и в прессе не появляются.

Подводя итог сказанному, необходимо подчеркнуть главное — фотосекция избрала верное направление своей деятельности: всемерная консолидация творческих фотографических сил области, преодоление разобщенности, обусловленной повседневной редакционной текучкой, создание атмосферы, способствующей профессиональному росту каждого фотожурналиста. Главная цель этой общей работы — подъем всего фотографического дела на новую ступень, как того и требует время больших перемен.

Ю. ТРУБНИКОВ

Парашютисты

Парашютистов я снимаю уже пятнадцать лет. Началось все с обыкновенного любопытства. На аэродроме Новгородского авиаспортклуба ДОСААФ, куда я явился увешанный всяческой фотографической техникой, встретили меня не без настороженности. Все для меня было ново, интересно, необычно — только успевай менять кассеты. Сплошная экзотика — разноцветные купола, голубое небо, восторженные лица — все так и просилось в кадр. Огорчало, что пленка черно-белая — не передает всего великолепия натуры. И все-таки это был праздник!

Чем больше я снимал, тем сильнее крепло во мне желание самому испытать прелести парашютного прыжка. Хотелось по-настоящему вжиться в это дело. Ощущение экзотики быстро исчезло — я увидел нечто иное, и вот это-то иное пока мне не давалось — здесь уже недостаточно было быть фотографом, надо было самому стать опытным парашютистом.

Начальник клуба Герой Советского Союза Игорь Александрович Каберов сказал: «Раз есть желание... Как у тебя со здоровьем?» Здоровье оказалось в порядке.

Это было великолепно! Хотелось петь, кричать от радости: на одной высоте со мной заливались жаворонки, и — никаких земных звуков. Первый прыжок с парашютом! Об этом можно рассказывать и рассказывать. Чем больше я прыгал, тем больше понимал своих товарищей-парашютистов. Теперь на моих снимках они были такими, какими я их узнал в небе.

Снимать парашютный спорт мне нравится еще и потому, что это честная съемка — здесь практически ничего не организуешь, даже если очень хочется. На моем счету совсем мало прыжков — всего лишь 140. Прыгал я днем, ночью, на воду, с Ан-2 и с Ил-76. Каждый прыжок — это целая гамма чувств, которые так или иначе помогали мне потом в работе с моими друзьями-парашютистами.

А. ОРЛОВ,
фотокорреспондент газеты «Новгородский комсомолец»

КОНКУРС-87
«МЫ — СЕГОДНЯ»



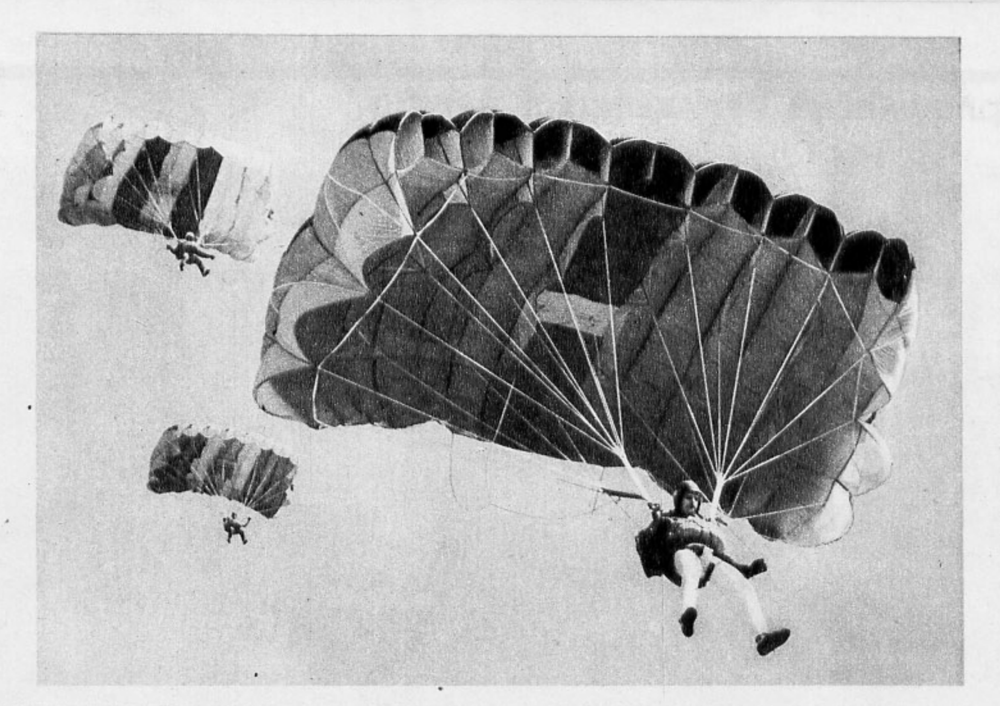






ФОТО **АЛЕКСАНДРА ОРЛОВА**

Николай Парлашкевич **Вглядываясь в лица**



Б. ЗАДВИЛЬ

Демонстрировавшаяся недавно в Москве персональная выставка фотокорреспондента журнала «Крестьянка» Бориса Задвиля отразила не только фотографическое лицо, но и характер автора, его морально-этический кодекс. В людях вообще и в своих коллегах, в частности, Борис выше всего ценит порядочность. И главная отличительная черта его снимков, на мой взгляд, — честность. Он не приукрашивает действительность, но и не выпячивает негативных сторон сельского бытия. «Истина не в новеньких «Жигулях» и не в грязи на деревенской улице, она — посередине, — считает Задвиль. — Сегодня важнее всего показать разнообразие и многогранность сельской жизни, понять проблемы, волнующие селян».

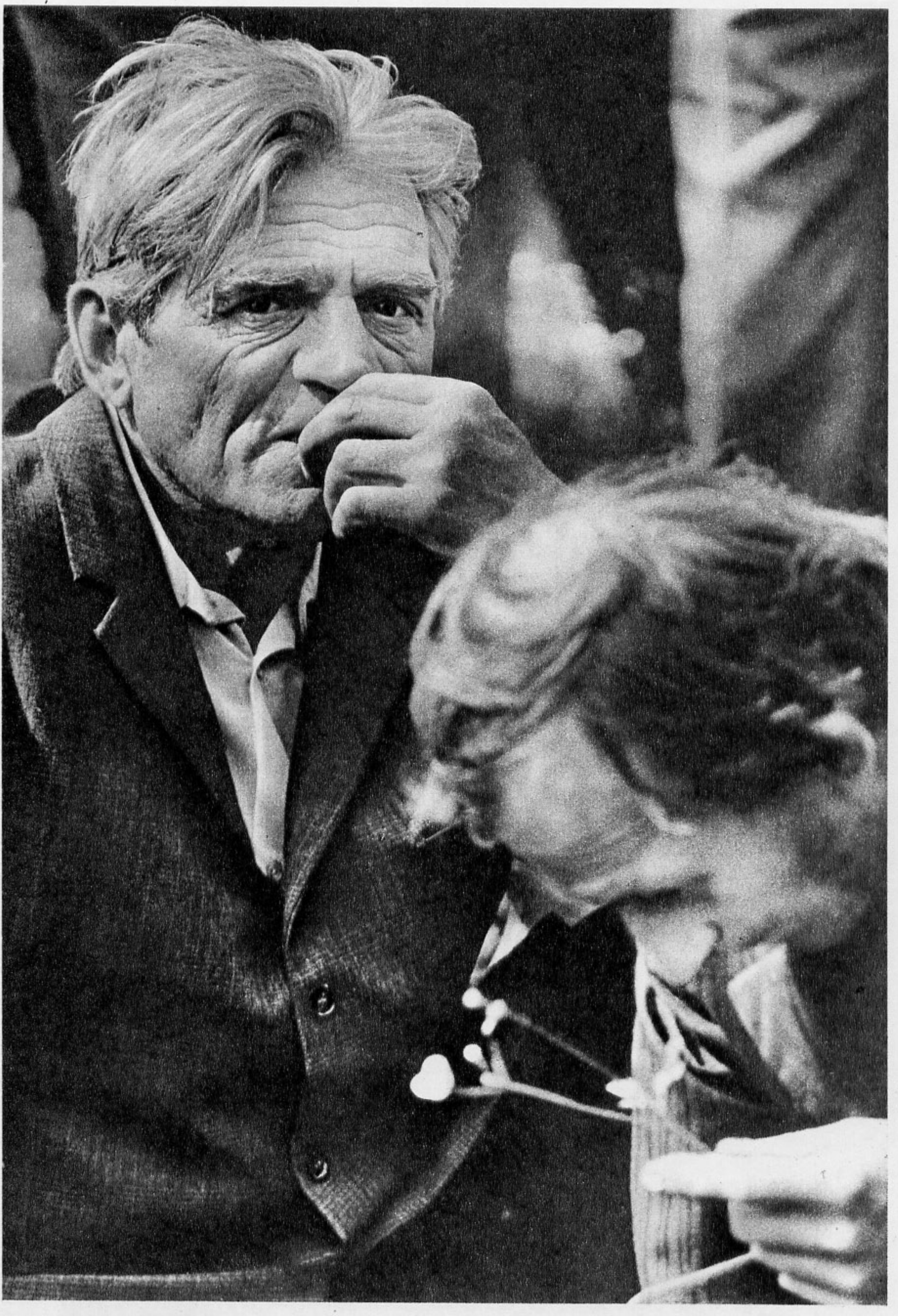
«Три кита», на которых держится, по его мнению, фотожурналистика — умение видеть (в идеале предвидеть) ситуацию, знание темы, совершенное (доведенное до автоматизма) владение фототехникой. Такой подход к делу помог Задвилю, когда семнадцать лет назад, он — человек сугубо городской, выросший и сформировавшийся в Риге, пришел фотокорреспондентом в «Крестьянку». Село стало главным объектом его съемок по долгу службы: сельского хозяйства он не знал абсолютно, с укладом и особенностями деревенской жизни знаком практически не был.

Пришлось досконально изучить сельскохозяйственную «технологию», строго проверять жизненную достоверность каждого снятого кадра. Но ученичество было коротким: уже

ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ (ИЗ СЕРИИ)

ФОТО **БОРИСА ЗАДВИЛЯ**





ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ (ИЗ СЕРИИ)

очень скоро благодаря высокому профессионализму и огромной работоспособности Борис Задвиль стал признанным авторитетом среди фотожурналистов, работающих над сельской темой.

Чтобы понять секрет столь быстрого восхождения, надо учесть, что, хотя жизнь села в то время часто и многие снимали достаточно успешно, цвет для репортеров-«деревенщиков» оставался еще неподнятой целиной. Поэтому практически каждая оригинальная по изобразительному решению цветная работа, каждая фотографическая находка Задвиля становились заметными событиями. Они попадали на страницы разных журналов, на стенды выставок и, что греха таить, нередко затем «тиражировались» его коллегами.

Еще в начале журналистской работы, снимая для газет «Голос Риги» и «Советская молодежь», он приучил себя к железной дисциплине: вставал в шесть часов и отправлялся на съемки, чтобы каждое утро, к приходу ответственного секретаря, на его столе были свежие снимки и кое-что оставалось «про запас». И в «Крестьянке» он сумел быстро наработать свой фотографический «портфель», что освободило время для творческого поиска. А надо сказать, Борис считает зазорным повторять не только чужие, но и свои сюжеты, как бы удачны они ни были. С гордостью говорит он, что в каждом из снятых за эти годы пятнадцати репортажей об уборке урожая обязательно был хотя бы один принципиально новый кадр, вроде ставшего хрестоматийным комбайна в поле, увиденного «рыбьим глазом».

Правда, в главном Задвилю не пришлось перестраиваться: с самого начала фотографической работы в центре его внимания всегда был человек, его психология. «Сегодня, глядя только на лица, не отличишь сельских жителей от городских. Духовность, внутренняя интеллигентность на селе не ниже, — считает репортер. — А в силу большей открытости, контактности селян, здесь легче «читать» по лицам человеческие характеры и судьбы».

Пожалуй, самой сильной и самой человечной на выставке была серия «Память». Тема ее очень личная, близкая сердцу автора. Сам Борис родился в эвакуации, в трудном сорок четвертом году, жизнь его отца намного укороти-

ли фронтовые ранения, отец жены погиб в бою, да и среди знакомых почти не было семей, так или иначе не обездоленных войной. Кадры этой серии снимались в День Победы в разных местах страны — в Хатыни, в Саласпилсе, у колхозных мемориалов, славящих подвиг бойцов Великой Отечественной. Герои снимков — в основном дети и старики. Такой выбор репортер объясняет их особой бесхитростностью, беззащитностью, непредсказуемостью живых реакций на происходящее. Думается, удача здесь пришла к автору потому, что движения его души совпадали с движением душ героев, потому, что переполнявшие фотографа чувства он сумел точно сформулировать на фотографическом языке, найдя равновесный сплав трагических воспоминаний и оптимизма продолжающейся жизни.
Конечно, мастерские портретные и жанровые работы — не единственная сильная сторона творчества этого фотожурналиста. Та же выставка показала, что он умеет понять, почувствовать сокровенную душу самой земли.
Каким разнообразным предстает перед нами ее лицо на пейзажах, на первый взгляд «безлюдных», а на деле всегда глубоко связанных с миром людей. Порой они звучат публицистично: мощные пласты уходящей за горизонт пашни, безбрежные хлебные нивы, порой — тонкая лирика: залитые лунным светом поля, нежные березовые рощи...
Сейчас круто меняется жизнь нашего общества, заметнее стали эти перемены и на селе — идет перестройка. Какой видится она Задвилю в фотографической области? «Какой-то особой «перестроечной» фотографии выдумывать не стоит, — считает он. — Фотожурналистика как вид творчества — вторична: она — отражение жизни. Если в ходе перестройки собрания станут более деловыми, выступления острыми, дискуссии открытыми — все это мы сможем запечатлеть в снимках. Нужно только еще строже подходить к собственной работе, к отбору своих кадров...»
А мне думается, что самая главная тема творчества Бориса Задвиля — «Человек на земле» — как нельзя лучше соответствует магистральному направлению сегодняшних преобразований в стране, росту значения человеческого фактора во всех областях нашей жизни.



ФОТО БОРИСА ЗАДВИЛЯ

ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ (ИЗ СЕРИИ)

Эдуард Белтов **В контексте и вне его**







ИЗ СЕРИИ «БЕДА»

Не перестаем сокрушаться: одна из главных болезней нашего фоторепортажа — отсутствие в кадре события — из разряда, так сказать, благоприобретенных перешла, похоже, в разряд хронических. И вот что интересно: за последние десятилетия было снято великое множество событий, но событий, как правило, заранее запланированных, подготовленных, а иногда, возьмем грех на душу, даже и отрепетированных, так что и событиями-то их можно, пожалуй, назвать с известными оговорками. Отсюда и результат: неинтересно. Скучно и глазу, и душе.

Вместе с событием, как неподготовленной, нескорректированной и неотредактированной реальностью постепенно уходила из кадра жизнь. Родилось поколение фоторепортеров (и уже, кажется, не одно), готовое (и умеющее) отлично снимать, говоря языком кинематографистов, по «железному» сценарию, где каждый кадр тщательно обдуман, а подчас и нарисован на бумаге.

Теперь отменен ряд неоправданных ограничений на съемки событий, резко нарушающих плавное течение бытия: пожаров, разного рода катастроф, землетрясений, наводнений и т. п. В стане фоторепортеров наметилось оживление, поскольку появилась возможность показа не только неординарных событий и явлений, но и поведения человека в экстремальных, подчас сверхдраматических ситуациях. Не все, однако, оказались готовыми к работе в новых условиях, и нам, видимо, еще предстоит подумать, чья тут вина, и в чем беда. Важнейших же причин, как мне кажется, две: многолетняя непривычка фоторепортера быть на месте в нужное время и проблемы этического характера (вернувшись из истерзанной снегом Грузии, фотокорреспондент «Воздушного транспорта» Иван Александров рассказывал, как трудно ему было заставить себя собраться с духом и снять человека, только что узнавшего, что в снежной лавине погибла почти вся его семья: «Понимаешь, рука не поднималась...»).

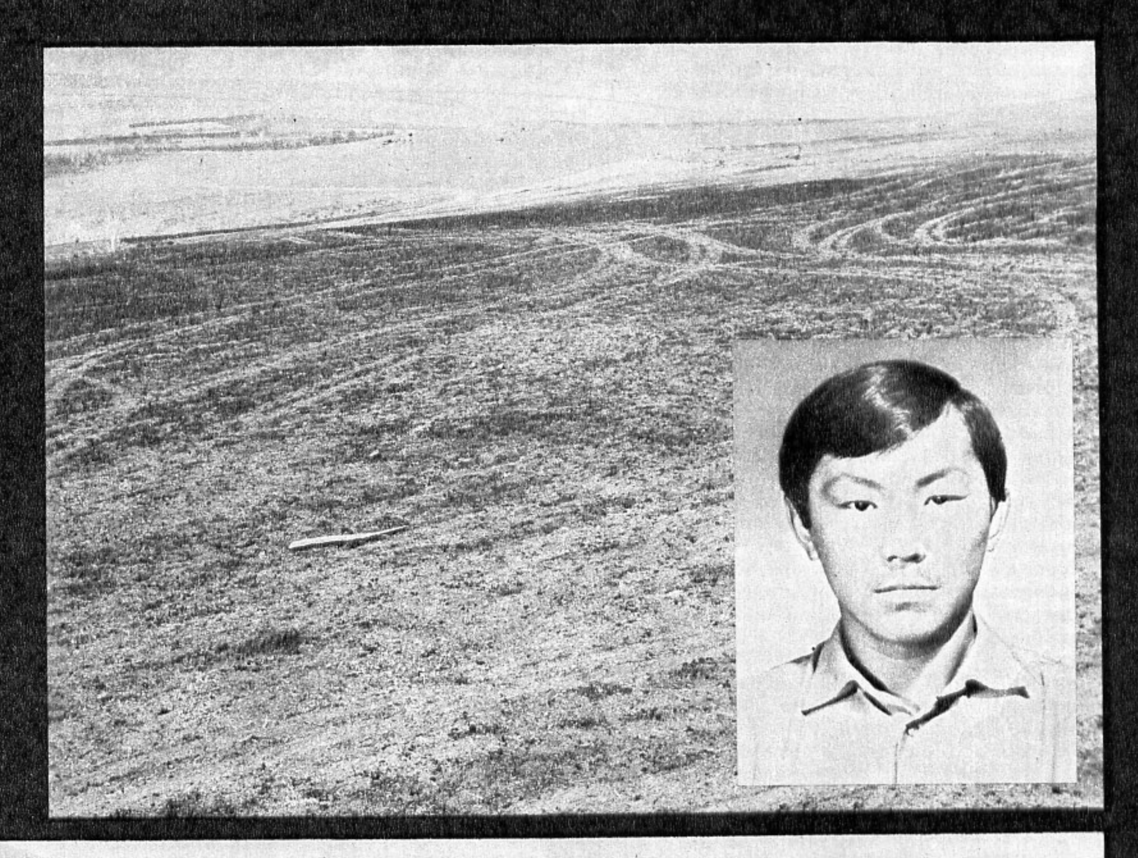
...Работы фотокорреспондента газеты «Забайкальский рабочий» Федора Машечко сделаны в разное время и в разных местах, объединяет их не время и не пространство, а только тема. Между «Борьбой за огонь» (помните замечательную книгу Рони-старшего?) и «Борьбой с огнем» — тысячи лет, блистательные успехи цивилизации и необходимость понимания нашей общей ответственности за все, что нас окружает. Публикуя сегодня кадры из двух серий Федора Машечко, мы даем тем самым читателю возможность увидеть прямой («Беда») и отраженный («Реквием») показ практически одного и того же события — пожара. В первом случае автор — непосредственный свидетель и в известной степени даже участник события, второй материал снят вдогонку факту. Не думаю, чтобы нужно было противопоставлять эти серии друг другу, но сопоставить их — интересно.

Ясное дело, пожар сам по себе не фотогеничен, фотогеничны люди на пожаре. Их поступки и следствия этих поступков. И в этом смысле серия «Беда» мне кажется чуть-чуть «недотянутой», особенно в тех кадрах, где пожар показан, так сказать, «в чистом виде». Может быть, в них есть нечто привлекательное в чисто изобразительном плане, но внутреннего драматизма события они, к сожалению, не передают. То, что становится предметом художественного исследования, теряет, как правило, бытовые очертания (если, конечно, сам по себе быт не становится предметом такого исследования). Нелепо было бы, скажем, предположить, что «Пожар» Распутина — повествование о пожаре, а «Царь-рыба» Астафьева — рассказ о браконьерстве. Разумеется, на первый план выходит здесь человек с его отношением к событию, происшествию, случаю.

Окончание см. на стр. 19

4 мая 1987 года в пади Турахинда Цаган-Ольского сельского Совета Могойтуйского района Читинской области при тушении лесостепного пожара героически погиб тридцатидвухлетний отец троих малолетних детей Доржи Батуев, механизатор колхоза «Путь Ильича»

ФОТО ФЕДОРА МАШЕЧКО



ИЗ СЕРИИ «РЕКВИЕМ»

Николай Хренов **Необходима реконструкция истории фотографии**

Кандидат исторических наук

Показательно, что известный в стране фотоисследователь С. Морозов в своей последней книге «Творческая фотография»* дважды признается, что в разное время по-разному воспринимал и оценивал фотографию, а соответственно, по-разному и видел ее историю; что два последних десятилетия в изучении ее природы приоткрыли новые, неожиданные перспективы, выявили общекультурные свойства, ранее как бы незамеченные. Он пишет: «В прежние времена, систематизируя материалы, исследователи исходили обычно из описания признаков, сближающих светопись с изобразительными искусствами. Ранняя моментальная фотография была достижением техники, изобретательства. И такие снимки включались в обзоры лишь при условии, если в них отыскивались приметы традиционно понимаемой художественности или хотя бы внешней привлекательности».

До середины 60-х годов и сам Морозов придерживался традиционных взглядов на художественную фотографию «как на видоизмененную техникой живопись и графику».

Это признание сделано человеком, посвятившим фотографии всю свою жизнь, опытным исследователем, успевшим продумать все возможности в развитии своего предмета. Признание заслуживает того, чтобы над ним поразмыслить, задуматься, глубже понять природу, выявить его методологическую ценность при изучении фотографии сегодня.

Что же все-таки произошло в последние годы в нашем отношении к истории фотографии? Чем вызвана необходимость искать новые факты, выявлять новые имена, извлекать из государственных и частных коллекций новые снимки?

Просто мы стали глубже понимать, какое серьезное воздействие оказывает фотография на культуру, а поэтому — не хотим предать забвению ее начальные шаги, первые этапы ее развития.

Снова и снова вглядывается историк в логику возникновения и распространения фотографии, находит новые факты, выдвигает новые доказательства. Внимательно следит за тем, как реагировали на ее успехи ведущие отечественные журналы XIX века, в том числе, скажем, «Отечественные записки», «Библиотека для чтения» и другие.

Прослеживаются исторические связи фотографии с разными отраслями науки (астрономией, естествознанием, этнографией и т. д.). Вспоминаются многочисленные суждения о фотографии ученых, писателей, журналистов.

Нужно ли все это сегодня? Очень нужно! Длительное время мы не интересовались ранними периодами развития русской фотографии и во всех исследованиях сжимали их до предела. Появление за рубежом опытов по изучению истории мировой фотографии свидетельствует, что историю нашей фотографии за рубежом не знают. Об этом, в частности, говорит и недавно изданная у нас книга П. Поллака. Странно было бы предъявлять претензии зарубежным исследователям, если мы сами на какое-то время стали равнодушными к своему прошлому.

С. Морозов прекрасно и подробно показывает историю развития русской фотографии, осмысляет ее в соответствии с культурными установками XIX века, когда новая форма изображения оценивалась сквозь призму эстетических традиций живописи. История приводит множество фактов, имен, отзывов. Он основательно проштудировал мемуары художников, стенограммы съездов и выступлений, эпистолярное наследие и т. д.

Из книги одновременно узнаем, что ранний Морозов был уверен — живописные приемы исчерпывают принципы развития фотографии как искусства на всех этапах ее истории. Поздний Морозов решительно переоценил свои методологические критерии. Он обнаружил, что фотография — это не только форма изобразительного искусства, но и форма зрелищной культуры. Если первая форма — производное от живописи, то вторая выявляется лишь через осмысление связи фотографии с техническими зрелищными системами (прежде всего с кино и телевидением).

Выявление новой природы фотографии, осознаваемой по мере того, как возникали и утверждали себя новые технические искусства, составляет главную задачу посмертной книги С. Морозова.

Трудности, с которыми историк столкнулся при реализации этого замысла, зависят, конечно, не только от самого историка, но и от меры познанности зрелищной природы кино и телевидения в рамках теории этих явлений культуры. Если теория кино и телевидения, выявляя природу зрелищного пласта культуры, во многом позволяет глубже понять фотографию, то справедлива и обратная логика: исследуя процессы фотографии, открываешь природу зрелищной культуры.

Книга Морозова оказывается в такой же мере теоретической, как и исторической. И на историю автор смотрит именно как на способ разрешить актуальные теоретические проблемы. Этим она и ценна.

Культурологический подход к фотографии делает книгу необходимой не только для практиков и теоретиков фотографии, но и для всех, кто занимается изучением культуры в целом и кто к ее судьбам в современном мире неравнодушен.

Как изображение, как разновидность пластических искусств фотографию успели оценить уже в XIX веке. Но оценить ее как проявление зрелищной культуры оказалось возможным лишь в последнее время, когда исследуется природа кино, телевидения, всего того, что сейчас называют средствами массовой коммуникации.

С. Морозов прослеживает глубокую закономерность развития фотографии — от «раздвоения» ее на живописную (пикториальную) и документальную, что привело к забвению одних фотографов и непомерно раздутому авторитету других, от несовместимости ее разных проявлений до неожиданного их синтеза в эпоху кино и телевидения, а соответственно и открытия целого пласта в истории фотографии. Это привело к реабилитации имен многих фотографов, которых ныне успели основательно забыть.

Необходимость осмысления синтеза пикториальной и документальной фотографии как раз и составила новый период в исследовании светописи как зрелищной культуры и ее истории. Выявление глубокой и необходимой логики этого синтеза определяет методологический пафос последнего исследования С. Морозова.

Многие тезисы историка, касающиеся открытия фотографии как особого типа зрелищной культуры, обращены в будущее. Нам кажется, что подчас они высказываются в чрезвычайно лаконичной форме и нуждаются в том, чтобы новые исследователи развернули их более подробно.

Включение логики развития фотографии в процессе эскалации массовой коммуникации продиктовало историку необходимость использовать такие кинематографические понятия, как «монтаж», «внутрикадровый монтаж» и т. д. Плодотворность такой постановки сказывается, например, в том, что С. Морозов находит своего «Мельеса» в фотографии. Для историка таким Мельесом оказался швед О. Рейландер с его приемом монтажа, а также многие пока безвестные фотографы, развивавшие трюковую фотографию. Видимо, эту главу истории фотографии в ближайшие годы историкам следует разработать более детально. Размышления об этом С. Морозова пока — не столько законченный труд, сколько исследовательская программа на будущее. Программа увлекательная и необходимая. Найденный Мельес фотографии — «прорыв» исследователей к основам фундаментальной и многотомной истории фотографии, способной восстановить не только забытые имена, но и основные закономерности этого вида коммуникативной и художественной деятельности.

«Создание новой реальности»,— пишет С. Морозов, — иногда с приметами фантастики, занимало воображение многих изобретательных фотографов разных стран. Первые опыты начались в портретных ателье. Тот же Сергей Левицкий, работая в Париже, иной раз фотографировал клиента на «визитке» в двух позах, даже в разных костюмах. У другого фотографа снимающийся беседовал с самим собой, играл на фортепьяно и одновременно слушал свою игру. В ателье портретистов заказчик получал снимок и мог увидеть на нем себя, держащим на блюде собственную голову... Выполнялись монтажи с многократным повторением на одном листе фотографируемой персоны в разных позах — стоящей, сидящей, рассматривающей собственный портрет. При этом на стене могло быть показано в раме еще одно фотографическое изображение этого же человека и т. п. Фотографы совмещали на одной карточке — «визитке» несколько миниатюрных портретов. Изображение двойников было особенно распространенным. Немало фотографов в разных странах занимались такого рода монтажами».

Почему разработка именно этого раздела истории фотографии столь важна? Почему она не менее важна для кино, о чем свидетельствует современный интерес во всем мире к кинематографическим «примитивам» Ж. Мельеса? Все по той же причине. Кино, как и другие аналогичные явления культуры, испытывает потребность в осознании своей зрелищной природы. Потому что без детальной, а главное, теоретической разработки этого раздела в истории фотографии до конца не прояснить, что такое зрелищная культура, и соответственно, что такое фотография как проявление этой культуры.

* Сергей Морозов. Творческая фотография. — М.: Планета, 1986, с. 86.

Не случайно интерес к трюковому кинематографу Мельеса не ослабевает, а возрастает.
Трюк, аттракцион составляет суть всякого показа. Показ же — элементарный атом всякого зрелища. Если литературный рассказ формируется по мере необходимости расчленять время на прошлое, настоящее и будущее и по мере возможности воспроизводить и организовывать события в соответствии с этим принципом, то показ утвердил себя уже на тех стадиях развития культуры, когда необходимости в таком расчленении времени не было.
Как древнейшая форма коммуникации, показ — средство воспроизведения событий лишь в настоящем времени. Цирковые, спортивные, ритуальные зрелища, столь существенные для архаических культур, — это все различные формы показа. Именно эта его особенность на поздних этапах истории культуры отодвинула показ на периферию культуры и, в особенности, системы искусств. В этот период наиболее культурно значимыми оказывались зрелища, имитировавшие и воспроизводившие формы времени, развивавшиеся в литературных пластах культуры (например в театре XIX века).
Фотография — первая форма зрелища, оказавшаяся возможной на технической основе. Она появилась именно в тот период истории культуры, когда тип линейного времени, наиболее характерный для поздней культуры, полно выразился в литературе. К этому времени литература успела закрепить за собой ведущее положение. Все, что не вписывалось в литературную сюжетику, сформировавшуюся на основе поздней модели времени, оказывалось за пределами культуры. В этой ситуации и оказалась фотография в XIX веке.
Все последующие открытия фотографии как проявления зрелищной культуры связаны с усложнением представлений о времени, с осознанием актуальности в культуре XX века типа времени, характерного для архаических культур. По мере осознания этой закономерности все больше начинала осознаваться природа показа и связь современных технических зрелищ с их древними формами, а следовательно, и механизм в преемственности культурных традиций в развитии разных типов культур.
Трюк, аттракцион в кино осознавался через эксперименты Мельеса, в фотографии — через эксперименты Рейландера.
Вот почему трюковая фотография — важный раздел исследования по истории фотографии. Вот почему, включая фотографию в зрелищную культуру, С. Морозов ощутил необходимость тщательной разработки этого раздела.
Тезисы С. Морозова о фотографии как зрелище и о фотографии как элементе культуры важны также для дальнейшего прогнозирования развития фотографии.
Зрелищность фотографии Морозов прослеживает через становление в ней документальности. Историк не случайно выбирает такой путь размышлений. Практика советской фотографии 20—30-х годов (в частности, творчество А. Шайхета, Б. Игнатовича, М. Альперта, Д. Дебабова и многих других) является весомым основанием для такого хода мысли. Однако документальностью зрелищность в принципе не исчерпывается. Последняя сегодня переживает расцвет во всех пластах культуры в связи с эскалацией печати и журналистики. Зрелищность связана со всяким показом, который в кино, например, предстал в экспериментах не только Вертова и Флаэрти, но Мельеса и Чаплина.
Под этим углом зрения уже давно необходимо взглянуть и на историю фотографии. И реконструируя увлечения «монтажной» и «аттракционной» фотографией XIX века, С. Морозов по сути дела демонстрирует новый и чрезвычайно ценный в методологическом смысле подход.
Свернув в сторону от критериев живописи, не только способствующих расцвету фотографии, но подчас и способных тормозить ее развитие, новые стимулы самовыявления фотографии как новой эстетической реальности С. Морозов видит в журналистике. Журналистика открывает широкое поле деятельности для историка фотографии.
Например, очень важно разобраться с традицией лубка в истории фотографии. Фотография развивалась не только с потребностью массовой коммуникации в визуальной документации бытия в настоящем, но и в соответствии с образом, успевшим в общественной психологии сформироваться по отношению к изображению и ставшим одним из слагаемых образа культуры. Причем в массовой, общественной психологии. Ведь известно, что до фотографии демократической формой изображения было лишь лубочное изображение.
Проникновение фотоизображения в прессу повторило судьбу лубка. Многие проявления последнего невозможно понять без газетных и журнальных новостей, иллюстрацией которых они оказывались.
С. Морозов постоянно говорит о среде распространения фотографии, прежде всего о городах, о различных слоях городского населения, в которых утверждала себя новая культурная традиция или, как он выражается, «бытовая культура городов», связанная с культом семейного фотоальбома, с обменом фотоснимков, с массовым производством открыток и т. д.
Ясно, что в условиях городов (особенно на рубеже XIX—XX вв) это были далеко не только высшие слои общества, для которых ядром художественной жизни оказывались салоны, но именно демократическая публика больших городов — массовая потребительница лубочной картинки, вчерашнее крестьянство, оказавшееся в городах в результате беспрецедентных процессов урбанизации в эпоху капитализма.
Образ изображения как коммуникации в культуре этими слоями городского населения передается и фотографии, как наиболее демократическому типу изображения. Очень жаль, что такой аспект истории фотографии у нас пока не исследуется. Важно понять, как замыслы фотохудожников всех этапов истории фотографии направлялись именно этой культурной традицией.
С. Морозов говорит о необходимости семиотического анализа фотоизображения. Конкретно такой анализ способен помочь разобраться в разделении изображений на те, что культурой считаются наиболее желательными, и на те, которые как бы «вытеснены» из нее, считаются «нежелательными» и даже «не существующими». Но нежелательные изображения — это не запрещенные изображения, а лишь не соответствующие образу, закрепленному культурой прошлого за изображением. С этим следует разобраться историкам.
Радикально пересмотрев свои прежние принципы создания истории фотографии, С. Морозов ощущал открывающиеся новые возможности исследования. Глубокое осмысление новых проблем, реконструкцию взглядов он завещал своим последователям.
Необходимо по достоинству оценить последнюю книгу патриарха истории фотографии, указывающую путь культурологического рассмотрения истории фотографии. Необходимо пытаться глубже понять прозрения, ощущаемые нами в этой книге, и пытаться переводить их в аргументированные теоретические концепции.
Исследование исторических и теоретических процессов фотографии продолжается...

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

В контексте и вне его

Окончание. Начало см. на стр. 16

Безусловно, лучшей, а потому требующей особого разговора фотографией Федора Машечко надо, я думаю, признать кадр из серии «Реквием», который условно можно назвать «Дом без хозяина». Поданный вне контекста трагических событий, разыгравшихся 4 мая 1987 года в пади Турахинда, он воспринимался бы как милая бытовая зарисовка, не более того: чувствуется рука профессионала, видна эстетическая программа автора. Снято просто, никакого украшательства. Кадр специально не организован. Все «как есть». Но будучи поставлен в газетной полосе рядом с другими фотографиями, не просто дополняющими, но объясняющими, расшифровывающими суть трагедии, оставшейся за кадром, снимок производит сильное впечатление. Тут как раз случай поразмыслить насчет сцепления, взаимосвязи, взаимозависимости ряда фотографий, составляющих в результате фоторепортаж, вплоть до простого, но очень сильно действующего в данном случае приема — монтажа в одном кадре двух снимков. Один из снимков — обычная «карточка» для паспорта, на наших глазах из документа чисто бытового превращающийся в исторический документ, несущий в себе огромный эмоциональный заряд.
Событийная фотография как составляющая фоторепортажа — и это видно на примере работ Федора Машечко — может существовать не только в виде «прямого» кадра. Тут другое важно — отношение фоторепортера к тому, что он снимает. Четко сформулирована идейно-творческая установка — и даже рассказ о событии «post factum» становится эмоциональным и содержательным.

Людмила Клодт **Фотография плюс графика**



Н. МАЛАЗОНИА

Народный художник Грузинской ССР Нодар Малазониа пришел к фотографии как средству своего художественного языка не сразу. Закончив Тбилисскую академию художеств по классу плаката, он вот уже более трех десятков лет успешно занимается изобразительным искусством. Диапазон Малазониа необычайно широк — живопись и станковая графика, книжное оформление и карикатура. К фотографии же он обратился первоначально как книжный график, причем отверг путь использования чужих снимков, а начал успешно применять в оформлении книг свою авторскую фотографию.
Но он не стал прикладником, не ограничил себя жесткой привязкой тех или иных фотографий к решению определенных обложек или иллюстраций — занятия фотографией стали для него и одним из увлечений — чисто человеческих: многое из того, что им снято, остается фотографией как таковой — одним из способов его творческого самовыражения. Однако в тех случаях, когда какой-то конкретный снимок рождает у художника идею очередной обложки книги, фотография из самостоятельного произведения становится полуфабрикатом для дальнейшей работы. Вмешательство автора в позитивный процесс, целенаправленное руководство полиграфическими процессами преобразуют первоначальный фотографический образ в образ новый — графический.
Иначе говоря, создается новое произведение — фотографика. В этом случае первоисточник и окончательный отпечаток сохраняют только общую тему, похожее литературное содержание. Пластический язык нового графического образа становится иным — из него уходит конкретность и достоверность единичного факта (что было присуще фотографии, и в чем была ее главная ценность), зато появляется обобщенное изображение явления, пропущенное через сознание автора и переданное нам, зрителям, в виде новой реальности.
Весь творческий путь рождения и создания этого нового образа у него как фотохудожника аналогичен творческому процессу художника-живописца или графика. Отличает их друг от друга только технический арсенал, необходимый для создания художественного произведения.
Фотография стала ведущим средством и в работе Нодара Малазониа над плакатами. Она подкупает своей четкостью и адекватностью в передаче окружающего мира, а также широким диапазоном пластических возможностей — от классической черно-белой тоновой фотографии до современного цветного слайда, от передачи действительности с натуралистической точностью до воспроизведения куска жизни при помощи условного языка фотографики.
Отношение Малазониа к фотографии отличается внутренней свободой и раскованностью. В зависимости от задачи и замысла фотография в его руках может быть то целью, то средством. Художественный язык в его плакатах не ограничивается, разумеется, одной только фотографией — он включает в себя целый комплекс проблем и решений: композиция и цвет, шрифт и пространственная организация листа и, конечно, художественный образ человека, предмета или среды, который должен с наибольшей полнотой воплотить и раскрыть авторскую идею. Характерным примером могут служить сделанные Нодаром Малазониа афиши для театра пантомимы. Художник очень точно почувствовал ее специфику.
Пантомима говорит с нами языком мимики, жеста и позы, отсутствующее слово заменяется чистой пластикой, которая должна передать всю смысловую информацию, заложенную в этом зрелище.
Для передачи особенностей пантомимы, для раскрытия ее главной сущности Нодар Малазониа избирает язык фотографики. Перевод тоновой фотографии в черно-белую графику убирает из кадра все второстепенные детали и концентрирует наше внимание на лице и руках актера. Выражение его лица обретает завершенность маски, а соединение двух таких кадров, на одном из которых актер смеется, а на другом — плачет, дает нам вечный символ двух классических направлений театрального искусства: комедии и трагедии. Художник, опираясь на фотографию, создает современным пластическим языком образы, соответствующие греческим маскам или маскам итальянского уличного театра «Комедия дель Арте».
Другой темой в работе художника, крайне важной для понимания его творчества, является большая серия плакатов для «Интуриста» — «Посетите Грузию». Разрабатывая тему туризма, он отказался от привычного показа страны через ее обобщенный пейзаж или архитектурные сооружения, а стал искать детали и характерные черты истории, быта и культуры, которые с наибольшей точностью могут подчеркнуть неповторимые стороны жизни именно этой земли и ее людей.
И его плакаты, соединившие в себе конкретное фотографическое изображение с остроумным рекламным авторским же текстом, говорят со зрителем языком поэтической метафоры, выходящей за жесткие рамки формального содержания. Реклама, в основе которой — фотография, чудодейственным образом превращается в средство духовного общения между людьми, располагая к доверию и рождая желание поближе узнать друг друга.
Сейчас Нодар Малазониа находится в расцвете своих творческих сил, его интересы очень разнообразны и контрастны, он ищет новые пути на всех направлениях своей деятельности и с помощью ясных образных систем стремится говорить о современных проблемах современным пластическим языком, одним из важнейших слагаемых которого ему видится фотография.







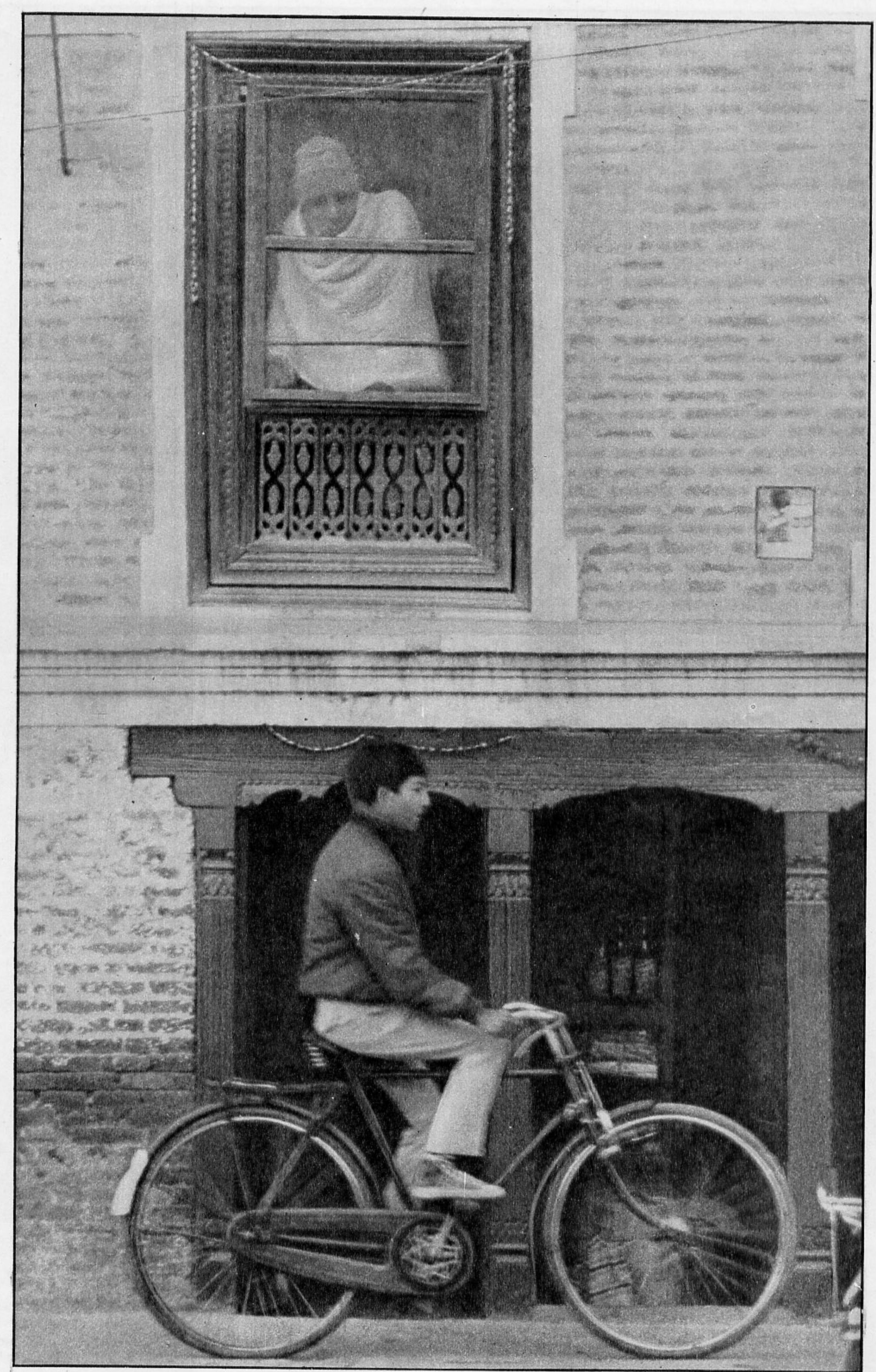
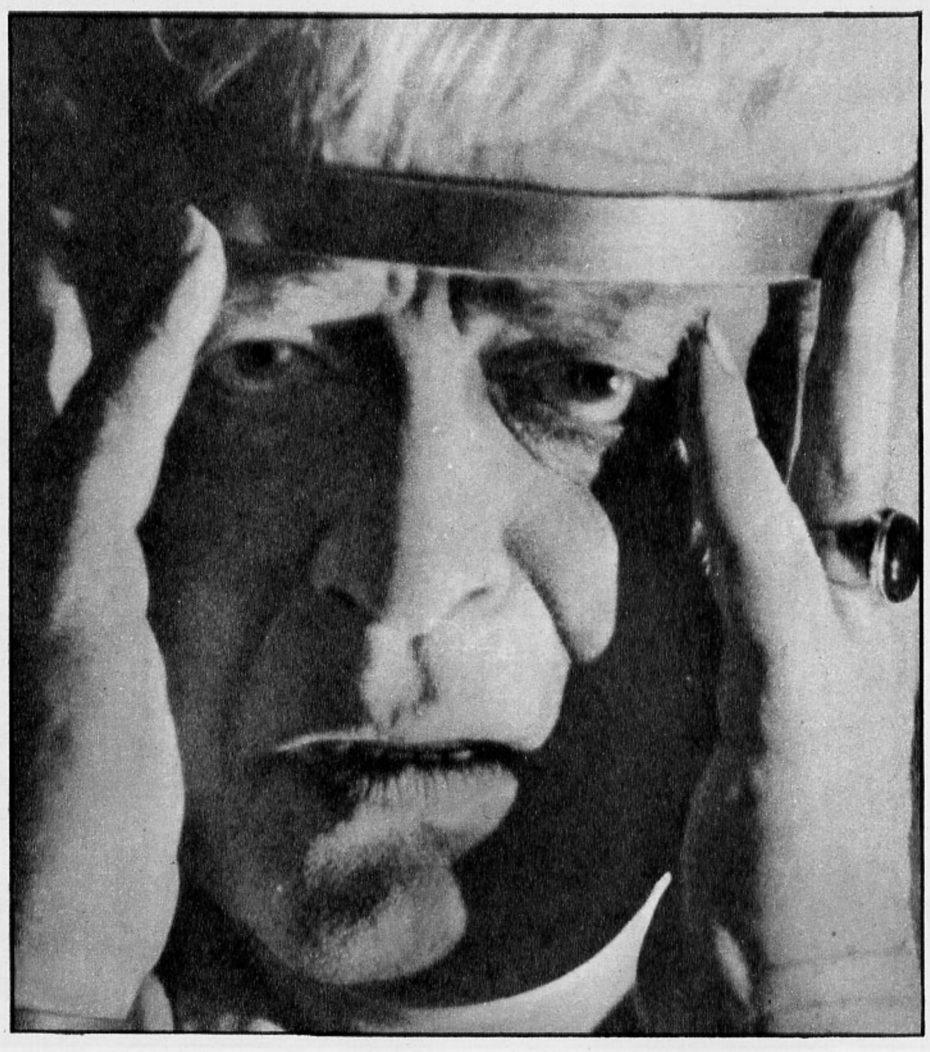


ФОТО **НОДАРА МАЛАЗОНИА**

УЛИЦА

В МАСТЕРСКОЙ



НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР
Р. ИХИКВАДЗЕ — КОРОЛЬ ЛИР

ФОТО **НОДАРА МАЛАЗОНИА**



НАКАНУНЕ ОТКРЫТИЯ

Реквием, гимн, набат



На суперобложке этой книги — фрагмент фрески из новгородской церкви, бережно сложенный реставраторами из мельчайших осколков. На обложке — пустые, осиротевшие рамы на стене картинной галереи. На первом иллюстрированном развороте — атланты, ставшие символом стойкости и самоотверженности, держат на плечах небесный свод. На следующем — погруженный в глубокие раздумья роденовский мыслитель, на которого из тьмы движутся шеренги ног в армейских ботинках... Пожалуй, эти образы достаточно полно и точно отражают суть и пафос фотоальбома «Осталось только на фотографиях» — это реквием погибшим творениям, гимн их спасителям, призыв к бдительности.
Книга эта вышла в свет в издательстве «Планета» и была удостоена премии Московской организации Союза журналистов СССР. Автор сценария и текста Евгений Левит, опираясь на помощь сотрудников многих советских музеев, библиотек, архивов, собрал, обработал и сделал достоянием широкого читателя огромное число документов, повествующих о памятниках истории и культуры, разрушенных и уничтоженных, о произведениях искусства, похищенных и погибших.
Во вступительной статье автор убедительно раскрывает античеловеческую, антигуманную сущность любых захватнических войн, рассказывая, как в зловещем пламени пожарищ гибли уникальные произведения архитекторов, скульпторов, художников древних цивилизаций, античности, средневековья, да и современные.
Основной раздел фотокниги составили документы, относящиеся ко времени второй мировой войны, самой разрушительной в истории человеческого общества. И именно здесь полную силу обрел обличительный голос фотографии. С болью в сердце вглядываемся мы в репродукции безвозвратно потерянных для людей полотен старых мастеров, в израненные, искореженные фашистами скульптуры и творения гениальных архитекторов. Невозможно забыть панорамы поверженных в руинах Белграда и Варшавы, Гжатска и Воронежа, пылающего Киева, изувеченного Петродворца.
Но книга не только обличает, она еще и воспевает подвиг народа, сокрушившего фашизм, возродившего из пепла села и города, воссоздавшего исторические памятники. Решить эту задачу помогают современные снимки восстановленных произведений архитектуры и искусства.
Евгений Левит подчеркивает, что, работая над книгой, хотел, чтобы читатель не только оглянулся назад, но и осознал ту опасность, которую представляет собой и сегодня война для всего человечества. Поэтому он не мог не коснуться преступлений американской и израильской военщины в Индокитае и на Ближнем Востоке. И фотографии документально и наглядно подтверждают — агрессоры, уничтожая памятники истории и культуры, вели ту же, что и гитлеровцы, политику подавления национального самосознания народов.
Публицистические и художественные достоинства книги, а она прекрасно смакетирована и оформлена Надеждой Рудаковой и качественно отпечатана Калининским полиграфическим комбинатом, не исключают, конечно, отдельных недочетов. Так, например, некоторые очень интересные документальные кадры лишены подписей и каких-либо ссылок в тексте, что зашифровывает их содержание.
Завершая книгу, Евгений Левит поднимает очень актуальную тему — важность вклада деятелей культуры и искусства в общее дело борьбы за мир на современном этапе. Кроме пера, кисти, резца, утверждает он, художник может и должен использовать в борьбе против угрозы ядерного апокалипсиса авторитет своего имени, своей общественной позиции. Думается, что автор и все, принимавшие участие в осуществлении этого издания, внесли свою заметную лепту в пропаганду антимилитаризма и продемонстрировали широчайшие публицистические возможности фотографии.

И. СЕМЕНОВА

Соло в два голоса

Мы познакомились в Неринге, на семинаре, который проводило Общество фотоискусства Литовской ССР. Семинары эти — не только доклады и прения, но и неформальное общение коллег, бесконечные споры, просмотры коллекций. Как правило, почти все друг друга знают, и все-таки обязательно появляется в поле зрения хотя бы один человек — новое имя в фотографии.
Так вышло и на этот раз. Правда, знакомство состоялось необычное. Свои фотографии показали два брата, выступившие в качестве одного автора. «Братские пары» в искусстве — не редкость. В кино — Люмьеры, в музыке — Покрассы, в живописи — Ткачевы, в литературе — Стругацкие. А в фотографии? Есть снимающие супруги. А братья? Порознь снимающие есть. А тех, кто работает бок о бок, — что-то не припоминаю.
Теперь будем знать: братья Черняускай. Альгимантас и Миндаутас.
Интересно, как они подписывают свои фотографии. Фото Черняускай М. А. Как будто инициалы одного человека. Действительно, один человек, по имени «братья».
«Водой не разольешь» — лучше не скажешь. На семинаре их по отдельности не видели. Было в этом что-то по-детски трогательное. Не мешает им и разница в возрасте (33 и 44). И профессию выбрали одну. Оба — киномеханики в сельских поселках.
Я настойчиво «пытал» братьев в надежде обнаружить их несходство. Задаю вопрос: а на съемке вы как-то распределяете функции? Все делаем вместе — отвечали мне. Печатаем тоже вместе. А вы когда-нибудь ссорились? Никогда. Даже в детстве? Никогда.
В этом году исполнилось десять лет, как братья организовали, как бы теперь сказали, семейный подряд. Начало этого события обозначила республиканская фотовыставка «Венок Октября», где Черняускай получили каждый по диплому. Тогда же началась дружба с фотомастером Виталием Бутыриным. Он многому научил их, в том числе искусству фотомонтажа. Правда, от монтажа братья потом отошли, но уроки Бутырина оказались полезными.
Сегодня окончательно выкристаллизовались их тематические пристрастия. Это — природа и люди.
Они снимают только те места, где живут, своих соседей, друзей, знакомых. Портретируемые названы на обороте снимков пофамильно, без многозначительных «Воспоминания», «Раздумья» и пр. Живя в глубинке, они, конечно, не часто общаются с коллегами по увлечению светописью. Это всегда грозит известными потерями. Работая в одиночку, рискуешь впасть в прожектерство или, наоборот, заняться изобретением велосипеда. Братья Черняускай сумели избежать того и другого. Они — люди начитанные, в искусстве хорошо ориентирующиеся. Известно ведь, что киномеханик на селе — не просто специалист узкого профиля, но еще и культработник, политинформатор и агитатор. Сродни сельскому учителю. Фигура уважаемая.
На этом можно было бы поставить точку и заключить: а теперь взгляните на снимки, которые в комментариях не нуждаются. Нет, все-таки нуждаются.
Первое, на что обращаешь внимание — как гармонично сочетаются в фотографиях жесткая стилистика, их темная тональность с лирическим настроением, мягкой интонацией. В том числе и в портретах, нередко остропсихологичных. Хотя порой авторы прибегают к сложной фотографической печати, запечатывают лишние детали, но делают это столь деликатно, что лабораторная работа не дает оснований вывести их снимки из категории «чистой фотографии». Так же, как и многие литовские мастера, братья любят работать фотоциклами, которые одновременно являются и художественным откровением и добросовестной хронологической летописью жизни родных мест: все их снимки строго датированы.
Фотографы словно намеренно уходят от экзотичного природного материала. Мне даже кажется, что встреть они в своих фотографических странствиях нечто подобное, ошарашивающее своей сказочностью — попросту прошли бы мимо в поисках предельно простого и не выделяющегося своей исключительностью. Вот уж где полное совпадение природной человеческой скромности и художнических намерений. Впрочем, наверное, это неизбежно. Взгляд останавливается на том, что выбирает сердце.

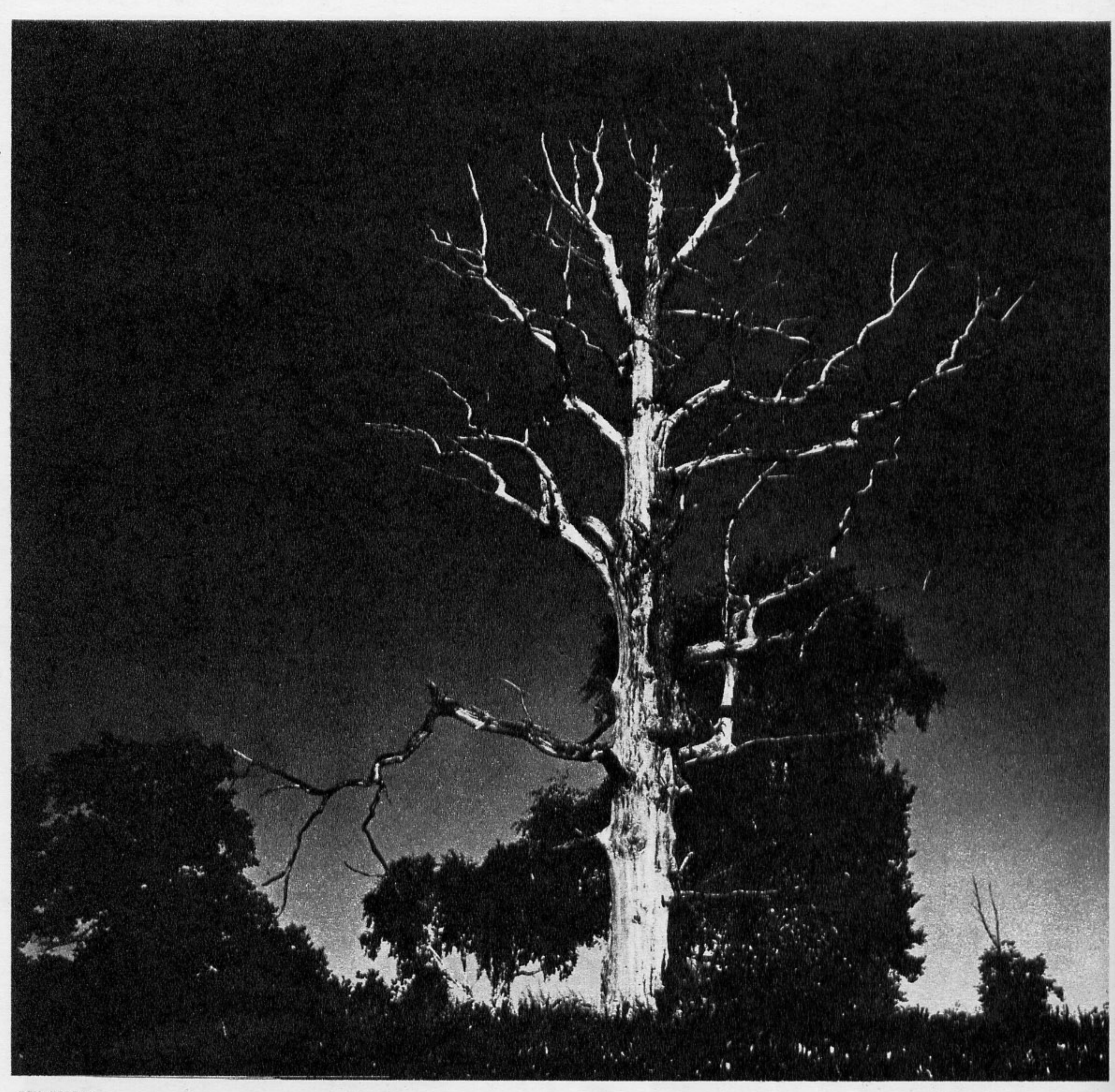
М. ЛЕОНТЬЕВ

ФОТО А. и М. ЧЕРНЯУСКАЙ

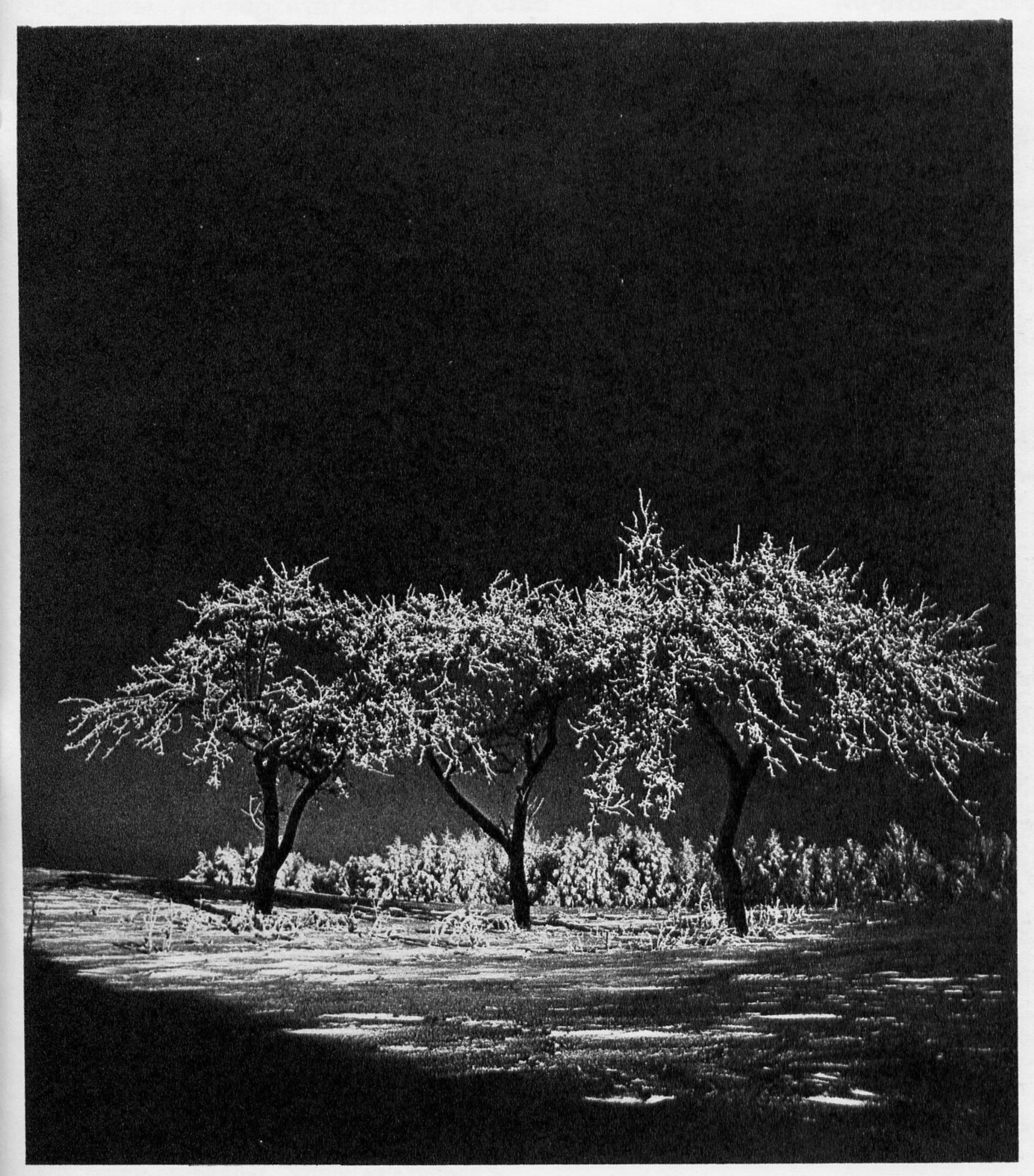


М. ПЛУТУЛЕВИЧЮНЕ

ФОТО **А.** и **М. ЧЕРНЯУСКАЙ**



ВЕК ДЕРЕВА



ИЗ СЕРИИ «ЦВЕТЕНИЕ ЗИМЫ»

ФОТО А. и М. ЧЕРНЯУСКАЙ



Й. МЯСКАУСКАС

Народный университет фотоискусства

Мы сидим в уютном помещении народного фотоклуба «Полесье» Дворца культуры производственного объединения «Гомельдрев». На столе попыхивает самовар — неизменный свидетель всех встреч участников коллектива. На стенах плотными рядами развешены десятки дипломов, почетных грамот, которыми отмечен клуб за участие в представительных выставках и конкурсах как у нас в стране, так и за ее пределами.

— С чего начинался наш коллектив? — повторяет мой вопрос его руководитель Лев Тарнопольский. — С того же, с чего и многие другие фотоклубы. Встречаясь на съемке или у прилавка фотомагазина, пятеро энтузиастов неизменно заводили речь об увиденных на страницах газет и журналов интересных снимках, обсуждали статьи, опубликованные в «Советском фото», делились добытым рецептом «чудодейственного» проявителя...

Постепенно расширялся круг участников этих встреч. Так родился наш фотоклуб, который был впоследствии гостеприимно приглашен во Дворец культуры производственного объединения «Гомельдрев», где сегодня работает коллектив. Первоначально всех членов его объединяло стремление овладеть мастерством.

С учебой для начинающих все было ясно. А как организовать учебу для подготовленных любителей? Проблема эта обострилась, когда начался интенсивный обмен фотовыставками с другими клубами, в котором отчетливо обнаружились наши промахи и просчеты как в выборе сюжетов и тем, так и в их изобразительных решениях. «Открытия» часто оказывались давно пройденным этапом для других более подготовленных фотолюбителей.

Стало ясно, что всем нам надо сесть за парты и учиться не только технике фотосъемки и последующей обработке отснятого материала, но и постигать тонкости фотокомпозиции, изучать творческое наследие ведущих советских и зарубежных мастеров.

Наивно было полагать, что в нашем городе, словно по мановению волшебной палочки, вдруг появятся первоклассные лекторы в области фотоискусства. Сейчас уже трудно установить, кому первому пришла мысль о создании Народного университета фотоискусства (НУФИ) с приглашением в качестве преподавателей ведущих специалистов из других союзных республик. Конечно, идея была фантастична, но у всех, к кому мы обращались, она вызывала интерес.

Однако высказывались сомнения в так называемой «материально-технической базе». Откуда у фотоклуба появятся немалые средства для оплаты организационных и многих других расходов?

Еще незадолго до появления положения о самоокупаемости коллективов художественной самодеятельности мы решили осуществить финансирование деятельности НУФИ прежде всего за счет средств самих учащихся, которые приобретали платные абонементы для посещения занятий. Но, узнав о наших планах, руководители областного МДСТ профсоюзов также взяли на себя часть расходов по финансированию этих мероприятий.

Так, с октября 1984 года начал свою деятельность наш НУФИ. Сегодня, спустя три года, мы замечаем ряд методических просчетов. Прежде всего это относится к программе занятий, которая определялась не последовательно разработанным планом, предусматривающим изучение материала от простых категорий к сложным, а пожеланиями лекторов, которые приезжали к нам.

Но все же каждая встреча оставляла глубокий след в нашем сознании. Ведь приезжали ведущие специалисты из редакции журнала «Советское фото», Общества фотоискусства Литовской ССР, Московского государственного института культуры, ВНИИ искусствознания, Союза журналистов СССР, руководители активно работающих фотоклубов страны, талантливые фотографы. Характерно, что почти не было случаев отказов со стороны лекторов, которые проявили уважительное отношение к нашему начинанию.

Первое время занятия посещали лишь члены фотоклуба «Полесье», но потом в НУФИ потянулись фотолюбители из других коллективов, стали приходить фотолюбители с семьями, а затем и те, кто раньше и не помышлял заниматься фотографией. Дело в том, что разговор часто шел не только о фотографических процессах, но и о личности фотографа, его отношении к отображаемой в снимках жизни. Если на первых занятиях университета присутствовало чуть больше двадцати слушателей, то через полгода их уже было около ста. При этом росло и число членов «Полесья», которому за успехи в работе по организации культурного досуга населения и творческие достижения было присвоено звание народного фотоклуба.

Систематическая учебно-воспитательная работа, проводимая НУФИ, привлекла к нему многие расположенные вокруг Гомеля любительские коллективы: из Мозыря, Речицы, Горки, Светлогорска, поселка Зябровка... Клуб «Полесье» становился базовым, словно магнит притягивая к себе новые коллективы и отдельных авторов. Улучшилось качество, обогатилось содержание фоторабот. Все чаще стали появляться социально значимые и технически совершенные фотографии. При этом снимки направлялись не только на престижные выставки, но и показывались в цехах производственного объединения «Гомельдрев», в холлах санатория-профилактория, в детских садах.

Да и в самом фотоклубе сложились хорошие товарищеские отношения. Теперь нас связывает не только любовь к фотографии, но и общность взглядов на многие жизненные проблемы и пути их решения. Вот почему логичным шагом фотоколлектива стало его вступление в полном составе в члены Всесоюзного общества борьбы за трезвость, перечисление в Фонд мира денежных премий, присужденных клубу на областной и республиканской фотовыставках. Коллектив ведет большую шефскую работу по развитию фотолюбительства среди сельской молодежи.

Сегодня «Полесье» и функционирующий на его базе НУФИ приступили к очередному этапу своей деятельности. Утверждена трехгодичная программа обучения до 1990 года. Она во многом отличается от предшествующей объемом изучаемого материала, его методической разработкой, предусматривающей изучение разделов «История и техника фотографии», «Фотомастерство», «Фотоискусство СССР». Поиск народного фотоклуба «Полесье» и Народного университета фотоискусства приобрел целенаправленный характер. И думается, что на этом пути их ждут новые успехи в увлекательной и благородной работе.

Р. КРУПНОВ

«Фотопейзаж»

Закарпатский областной Совет профсоюзов, межсоюзный Дом самодеятельного творчества, Областной научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, народная фотостудия «Панорама» ордена «Знак Почета» завода «Ужгородприбор» проводят вторую межклубную выставку «Фотопейзаж-88».

К участию приглашаются как фотоклубы, так и отдельные авторы. Работы, представленные на выставку, должны средствами фотоискусства отражать красоту родного края, борьбу за сохранение окружающей среды, взаимоотношения человека и природы в современном мире.

Основные разделы экспозиции:

А. Человек и природа;
Б. Городской пейзаж;
В. Мир красок;
Г. Эксперимент.

Каждый автор может прислать не более 10 цветных или черно-белых работ, клубная коллекция может содержать не более 30 работ. Автор, приславший снимки в клубной коллекции, может также представить индивидуальную подборку. Серии не должны превышать 6 снимков и будут рассматриваться как одна работа.

Максимальный размер фотографий по длинной стороне — 50 см. На обороте снимков должны быть указаны номер, название работы, фамилия, имя и отчество, адрес автора или фотоклуба, раздел экспозиции. Желательно высылать по два контрольных отпечатка (13×18) для популяризации выставки в печати.

Победители выставки — отдельные авторы и фотоклубы — будут награждены дипломами и призами, за лучшую авторскую коллекцию утвержден Гран-при «Фотопейзаж-88». Каждый участник, работы которого войдут в экспозицию, получит иллюстрированный каталог и афишу.

Открытие выставки — в мае 1988 года. Возврат работ — до декабря 1988 года. **Фотографии следует присылать до 1 января 1988 года по адресу: 294000, УССР, Закарпатская обл., г. Ужгород, Боздошская дорога, 2, завод «Ужгородприбор», народная фотостудия «Панорама».**

Если сравнивать...



П. МАЛИНОВСКИЙ (ИРКУТСК)
ТАКАЯ РАБОТА

В нашей стране насчитывается несколько сотен фотоклубов. Понятно, что все их представить на страницах единственного фотографического журнала попросту невозможно. Есть клубы откровенно ученические. А коллективов экстракласса не так много, как хотелось бы. Подавляющее большинство все-таки фотоклубов так называемого среднего уровня, не хватающих с неба крупных звезд (медали на международных выставках еще мало о чем говорят), не элитарных, но и не отстающих.
Перед нами два фотоклуба из Сибири: народный фотоклуб «Кристалл» при новосибирском Доме работников просвещения и «Мираж» при Иркутском сельскохозяйственном институте. Они не так хорошо известны, как фотоклубы других регионов страны, да и фамилии отдельных авторов тоже не «на слуху» во всесоюзном масштабе. Тем не менее подобные коллективы нередко работают стабильнее, нежели признанные лидеры. Кардиограмма их творческого здоровья часто более ровная.
В организационной структуре двух клубов много общего. Различия касаются лишь численных составов и времени существования («Кристалл» старше, многочисленнее). И там, и здесь есть участники и призеры союзных и международных выставок, конкурсов. Те же формы клубной деятельности — традиционные, но выдержавшие испытания многолетней практикой. Ведется активная общественная работа. Обоими клубами руководят опытные люди.
А дальше начинаются различия.
Разложим клубные коллекции.
В «Кристалле» в группу лидеров, несомненно, входят В. Дьячков, Н. Павленко, В. Лещенко, В. Золоедов, А. Баулин, А. Галкин (кстати, один из организаторов фотолюбительского движения в городе, художник Театра оперы и балета). Впрочем, В. Иванов и Г. Филиппов работают не хуже. Но вот ведь какое дело — в итоге мы перечислили почти всех авторов, из чьих работ сформирована коллекция. Достаточно сильные фотографы. Но не можем отделаться от впечатления, что грани «Кристалла» хоть и яркие, но похожие, как у правильного многогранника. Правильность такая хороша в геометрии: тетраэдр или октаэдр иначе могут распасться и рухнуть. Фотоклуб все-таки — многогранник неправильный.
А что в «Мираже»? Заметно творческое лидерство П. Малиновского. Но и других авторов легко отличить друг от друга.
Эта неодинаковость в иркутской коллекции привлекает. Конечно, П. Малиновский выделяется своими работами: фотокорреспондент АПН по Восточной Сибири с двенадцатилетним стажем. Радует то, что и другие члены клуба стремятся разнообразить свои изобразительные палитры.
С другой стороны, в «Кристалле» более широк спектр сюжетный и тематический. Фотолюбители снимают спорт и культуру, повседневную жизнь и природу. Другой вопрос — как новосибирцы умудряются при этом приходить если не к одинаковым, то к близким результатам? Иркутчане же еще заметно проигрывают новосибирцам в щедрости охвата действительности.
...Героиня гоголевской «Женитьбы» мечтала создать синтетический образ идеального жениха, взяв от каждого из претендентов на ее руку и сердце по одному понравившемуся ей признаку. Помечтали и мы о подобном гибриде, положив рядом снимки двух разных клубов (понимаем, что «Кристалл» может упрекнуть нас за диспропорцию). Но мечта пусть остается мечтой. Дело в другом. Важно, чтобы наши фотоклубы присматривались к тому, что делают их коллеги, размышляли над тем, чего им самим пока еще не хватает.

М. АЛЕКСЕЕВ

П. МАЛИНОВСКИЙ
ЛИЦА

В. ДЬЯЧКОВ (НОВОСИБИРСК)
ПАУЗА

В. ГУЛЯЕВ (ИРКУТСК)
ЗИМНИЙ ЭТЮД

В. ЗОЛОЕДОВ (НОВОСИБИРСК)
СЕМЬЯ

П. МАЛИНОВСКИЙ
ШТОРМ НА БАЙКАЛЕ

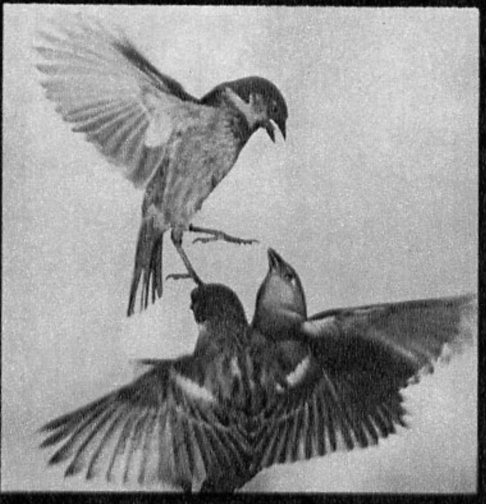
А. КНЯЗЕВ (НОВОСИБИРСК)
АВТОПОРТРЕТ

«В мире животных»



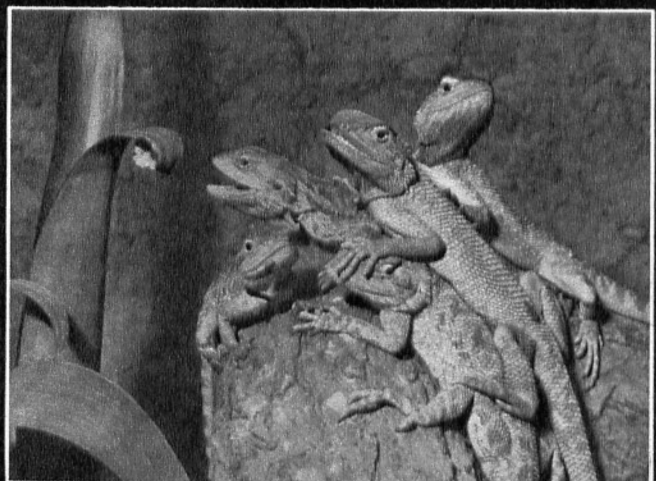
В. БЫСОВ (ХАРЬКОВ) ДРУГ

Активность участников конкурса «12 тем» резко пошла вверх, как только очередь дошла до темы, посвященной животным. Так было, кстати, и в прошлом году. Действительно, тема эта очень популярна. Редко встретишь фотолюбителя, в фототеке которого не оказалось бы снимков животных: и домашних, и тех, что живут в зоопарках, и снятых на воле в своих родных лесах и полях.
Но первенство, конечно, осталось за домашними. Они — более доступный объект съемки, более коммуникабельный и поддающийся «фотографической дрессировке».
В этой подборке все без исключения персонажи — милые и симпатичные. Даже четвероногий «секретарь» только на первый взгляд строгий и агрессивный.
Жюри первую премию присудило В. Бысову из Харькова.



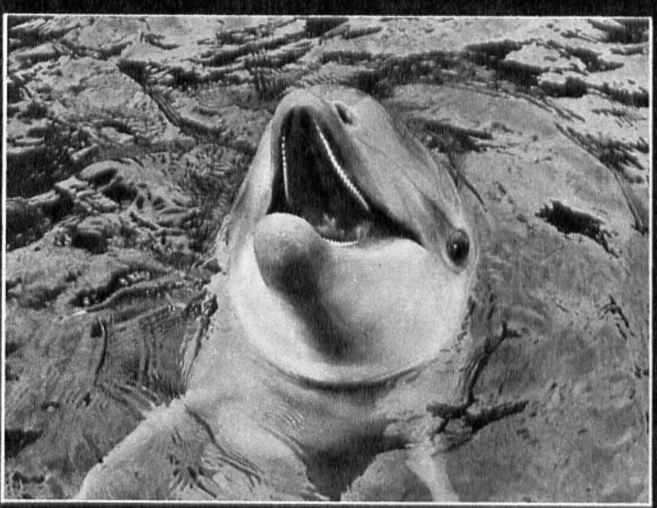


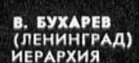












В. БУХАРЕВ
(ЛЕНИНГРАД)
ИЕРАРХИЯ

Г. БОДРОВ
(КУРСК)
НА ВЫСТАВКЕ СЛУЖЕБНЫХ СОБАК

Н. ЭРТМАН
(ЛЕНИНГРАД)
ВСАДНИЦА

А. ИОЛИС
(МОСКВА)
БЕСЕДА

К. ЛИНКЯВИЧЮС
(КАПСУКАС)
СЕМЕЙСТВО

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
ЖИВОПИСЦЫ

А. СМЫШЛЯЕВ
(МОСКВА)
ПРОСЬБА

Эдуард Трескин «Кусок жизни»



С. СВИНЦОВ

В рассказе Джека Лондона «Тропой ложных солнц» есть интересная коллизия, когда один из героев, индеец, никак не может понять смысла иллюстраций, увиденных им в журнале: «...нет начала. И конца нет. Я не понимаю...» Другой герой рассказа, художник, пытается растолковать ему смысл «изобразительной мудрости белого человека». «Картина — частица жизни... Мы изображаем жизнь так, как мы ее видим. Скажем, ты, Чарли, идешь по тропе. Ночь. Перед тобой хижина. В окне свет. Одну-две секунды ты смотришь в окно. Увидел что-то и пошел дальше. Допустим, там человек, он пишет письмо. Ты увидел что-то без начала и конца. Ничего не происходило. А все-таки ты видел кусок жизни. И вспомнишь его потом ».

Работы молодого фотографа Сергея Свинцова вполне подходят под это выражение «кусок жизни». Случайный «взгляд в окно» — повод для той «неожиданности фотографии», к которой стремятся современные мастера. И у Сергея эта «неожиданность» наличествует.

Но в элементах ненарочитого, случайного, присущего его работам, есть объединяющая линия, как бы закономерно ведущая к появлению именно подобных снимков. Это линия лиризма, иногда грустного, порою чуть ироничного, но всегда окрашенного желанием смотреть на мир любопытными глазами.

«Я жаден до людей, я жаден все лютей», — писал когда-то молодой Евтушенко.

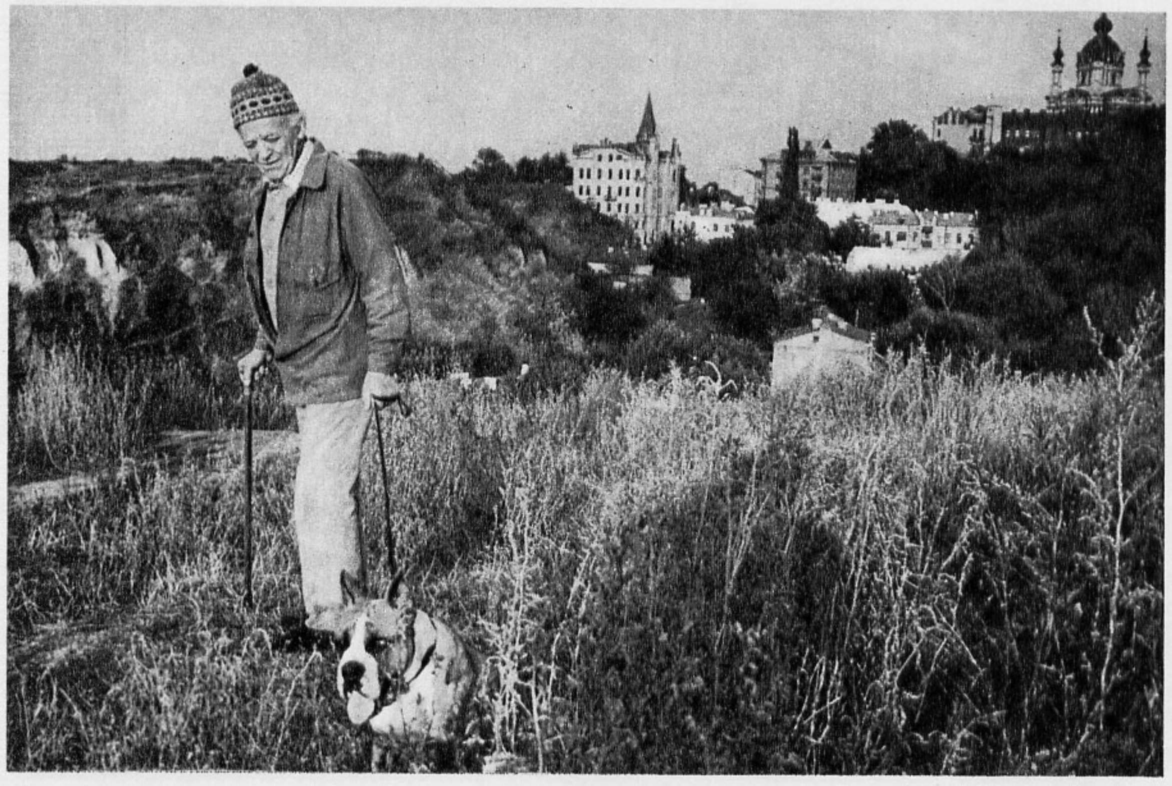
Подобная жажда — до людей и мира — ощущается в почерке Свинцова. У него нет стремления как-то обозначить свою концептуальность в творчестве. Но как из кусочков смальты рождается большое панно, так его фотографии в совокупности создают картину его мироощущения.

В МУЗЕЕ

ФОТО **СЕРГЕЯ СВИНЦОВА**

1-е МАЯ

В ЛАВРЕ



КИЕВ



«ПРОШЛЯПИЛИ» ПАПУ

Любовь к жизни, желание видеть и запечатлевать прекрасные и странные черты ее лика — вот, пожалуй, то, что движет сейчас фотографом. Органическая метафоричность, присущая многим его работам, одушевление даже неодушевленных предметов, стремление передать ощущение незавершенности, бесконечности, как бы раздвигая рамки кадра, — качества, выдающие в Свинцове задатки серьезного художника.

Нужно учесть, что фотографией он занимается относительно недавно — около четырех лет. Окончив Казанский авиационный институт, Сергей должен был стать инженером. Но неожиданное увлечение фотографией привело его на операторский факультет ВГИКа, куда его приняли сразу на второй курс (сейчас он студент пятого курса).

Наверное, не случайно он пришел именно во ВГИК — ведь его фотоработам свойствен тот динамизм, протяженность во времени, которые отличают кинематограф. Кажется, что в его фотографиях важен не конкретный момент щелканья затвора камеры (он может быть на секунду раньше или позже), а особенное чувство слияния с фотографируемой средой, врастание, вживание в нее.

И осмысление — интеллектуальное, интуитивное — этой среды, ведущее к появлению у фотографии своего собственного тембра звучания. Например, снимок детей, жгущих костер, сделан словно через объектив памяти фотографа, и дым тянется откуда-то из его детства. В пейзажах южного города проступает многочасовое хождение с фотоаппаратом по изнывающим от зноя улицам, когда асфальт мягко пружинит под ногами, как ковер, а прохладные дворики манят посидеть в тени.

Сергей, по его признанию, любит снимать в праздники. Привлекает обилие ситуаций, да и люди спокойнее относятся к фотоаппарату. Важно и другое. В атмосфере праздника снимаемый материал сильнее воздействует на эмоциональное восприятие снимающего.

Руководитель одной из мастерских ВГИКа, где учится Свинцов, профессор А. В. Гальперин говорит, что кинооператор должен постоянно фотографировать, чтобы тренировать глаз, оттачивать чувство композиции. «Для оператора фотографии — то же, что записная книжка для режиссера». Сергей Свинцов молод. Ему еще предстоит стать художником — в кино ли, в фотографии ли. Но верится, что его беспокойное сердце, пытливый ум и жажда настоящих жизненных и профессиональных открытий всегда будут для него верными ориентирами на дороге к большому искусству.

АРКАДСКАЯ ИДИЛЛИЯ

ЯЛТА В АВГУСТЕ

ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



КОНСТАНТИН ШОДИН, 16 ЛЕТ
(СЕВЕРОМОРСК)
КОМПЛИМЕНТ

Константин Шодин — член фотостудии «Ваенга» североморского Дома пионеров и школьников. (Условия съемки: «Зенит», объектив «Гелиос-44», пленка 250 ед. ГОСТа, выдержка 1/30 с, диафрагма 4.) Диплом оргкомитета II Всесоюзного фестиваля народного творчества за участие в выставке работ юных фотолюбителей «Открывая мир» (Москва, 1987 г.).

ЧТО УМЕЕМ

«Улыбка друга»

Цикл передач для детей идет на Белорусском телевидении уже несколько лет, его цель — подружить ребят со сверстниками из других союзных республик, рассказать об общих делах школьников, их увлечениях. Одна из передач познакомила с юными фотографами Минска. На телеэкран пришел мир детей, снятый самими детьми. Особый мир, увиденный по-особому. Тогда и родилась идея шире показать творчество юных фотолюбителей. Мы объявили фотоконкурс под девизом «Улыбка друга», и письма с предложением участвовать в нем полетели во все союзные республики. Условия конкурса не ограничивали ни размеры снимков, ни технику выполнения работ.

Мальчишки и девчонки прислали в Минск портреты, жанровые снимки, оригинальные фотокомпозиции, пейзажи. Награды получили приверженцы всех жанров, отмечено было много работ. Грамоты, дипломы, призы учредили Гостелерадио БССР, Министерство просвещения республики, Белорусское оптико-механическое объединение, минский фотомагазин «Кадр», Белорусское отделение Советского фонда мира, республиканский Дом самодеятельного творчества, редакции республиканских газет и журналов.

Все работы юных фотолюбителей (а их на конкурс пришло более 500) телезрители увидели в нескольких специальных передачах. На запись заключительной передачи в Минск приехали представители почти всех фотокружков и фотостудий, принявших участие в конкурсе. Наши гости познакомились с белорусской столицей, побывали в спортивном центре — Раубичах. Свои впечатления ребята отразили в снимках. Блицконкурс «Минск глазами гостей» выиграли члены фотостудии «Взгляд» из Тирасполя. Молдавские ребята увезли из Минска несколько призов, в том числе и за лучшую коллекцию.

Жюри отметило фотостудии «Луч» из Челябинска, «Солнышко» из Душанбе, фотокружок Дома пионеров Куйбышевского района Омска. Много призов досталось юным фотографам Гомеля (станция юных туристов), Еревана (районные и городские станции юных техников), Минска (фотостудии республиканского Дворца пионеров и школьников, республиканской станции юных техников и Дома пионеров Советского района).

На заключительной телепередаче главные призы фотоконкурса «Улыбка друга» были вручены Юрию Бондарю (Челябинск), Сержану Егизбаеву (Алма-Ата), Татьяне Квашонцкиной (Омск), Дмитрию Янковскому (Омск), Сергею Мохареву (Минск), Алексею Шабашову (Дубна).

Приз журнала «Советское фото» получил Шамиль Гимранов из Душанбе.

Своеобразная «фотолетучка» — обмен опытом между руководителями студий и участниками конкурса «Улыбка друга», пожалуй, не прерывалась все время, пока наши гости были в Минске: и в гостинице, и во время экскурсий по городу, и во время записи передачи. Продолжить ее решено в следующем году — на новом фотоконкурсе Белорусского телевидения «Улыбка друга».

Б. ГЕРСТЕН,
зав. отделом
Главной редакции
программ для детей
Белорусского телевидения



НИКОЛАЙ ЩЕННИКОВ
(ДУШАНБЕ)
РИТМЫ ТАДЖИКИСТАНА



ДМИТРИЙ БУЛАХОВ
(ГОМЕЛЬ)
ЗИМНИЕ ЗАБАВЫ

Приглашает новый конкурс

Центральная станция юных техников Министерства просвещения РСФСР и журнал «Юный техник» объявляют второй Всероссийский конкурс детской фотографии «За мир и счастье всех детей планеты». Принять участие в нем могут фотокружки и фотостудии школ и внешкольных учреждений РСФСР.
В конкурсных снимках должны найти отражение достижения в области технического творчества школьников, жизнь пионерской и комсомольской организаций, занятия спортом, красота родной природы.

Принимаются черно-белые фотографии, сделанные в течение последних двух лет, размером не менее 40 см по длинной стороне, не наклеенные на картон. Коллекция фоторабот одного творческого коллектива не должна превышать 20 снимков; от одного автора в коллекцию принимается не более трех работ. К каждой фотографии необходимо приложить контрольный отпечаток размером 13×18 см для пропаганды выставки в печати. На обороте выставочной фотографии и контрольного отпечатка указываются фамилия, имя и возраст автора, название снимка и его номер в соответствии со списком работ, который заполняется руководителем фотокружка или фотостудии и заверяется печатью детского учреждения.
Победители фотоконкурса и лучшие коллективы награждаются дипломами.
По итогам фотоконкурса будет организована фотовыставка в Москве на Центральной станции юных техников МП РСФСР. Все ее участники получат памятные свидетельства.
Фотографии принимаются до 31 декабря 1987 года по адресу: 103055, Москва, Тихвинская улица, 39, ЦСЮТ МП РСФСР с пометкой: «На фотоконкурс».
Во избежание повреждения снимков при транспортировке просим высылать их в жесткой упаковке. Фотоработы, представленные на конкурс, не возвращаются и не рецензируются.

ОРГКОМИТЕТ КОНКУРСА

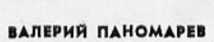
САМИ О СЕБЕ

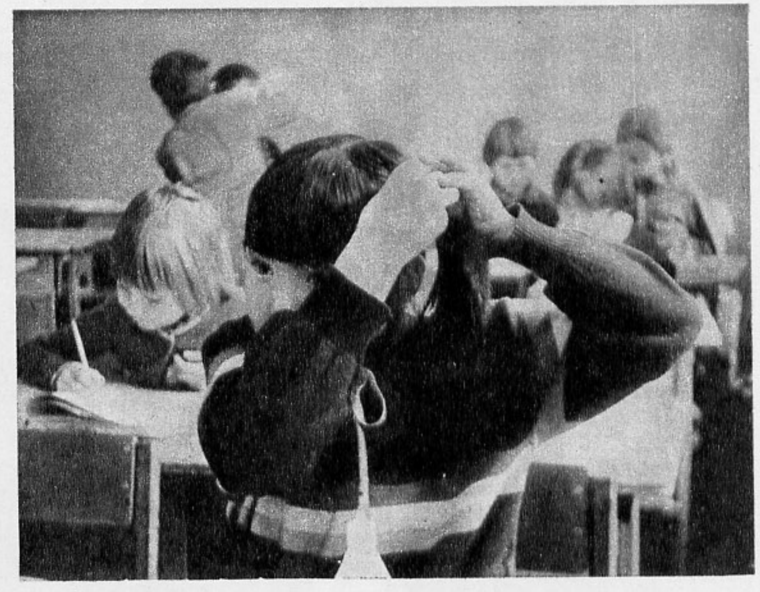
Как снимать в школе

Я занимаюсь в фотостудии «Фотон». Ежегодно у нас проводятся тематические конкурсы и один из самых популярных — «Моя школа». Снимки моих друзей по студии, которые вы видите на этой странице, — призеры наших конкурсов.
На первый взгляд может показаться, что фотографировать в школе очень просто. На самом деле это не так. Когда я первый раз принесла фотоаппарат в школу и попробовала сделать несколько снимков на уроке, перемене, то заметила, что одноклассники держатся скованно. Но постепенно ребята привыкли к моей камере, перестали обращать внимание и я начала спокойно фотографировать то, что считала интересным. Психологический барьер с одноклассниками был преодолен. Но необходимо было наладить контакт и с учителями, ведь не каждому понравится беспрестанное щелканье камеры во время урока. В таких ситуациях нужно доказать небесполезность своих трудов — выпускать фотогазеты, вести летопись школьной жизни.
В школе можно снимать любым аппаратом, но если у вас зеркальная камера, то использование сменной оптики расширит творческие возможности. Для съемки использую пленку 250 ед., ГОСТа, можно 65 и 100 ед., но с последующим перепроявлением (проявитель «Микрофен»). Когда фотографирую методом «скрытой камеры», пользуюсь объективом «Юпитер-37А» или «Таир-11» (f=135 мм). Широкоугольный объектив, к примеру «Мир-1», позволяет мне вести съемку на «вскидку», используя большую глубину резкости объектива.
При съемке в школе пользуюсь выдержкой 1/30 или 1/60 с, как правило, при относительно открытой диафрагме объектива. Снимая в классе, обычно сажусь на первый или второй ряд у окна, освещение при этом будет боковым или фронтальным. Ну вот, пожалуй, и все мои технические сложности. Самое же главное — выбор момента съемки. Важно поймать наиболее интересную или необычную ситуацию и успеть зафиксировать ее, сделав несколько дублей.
Очень люблю снимать в начальных классах. Здесь можно найти много интересных сюжетов, легко наладить контакт с ребятами. Если мой опыт пригодится кому-то из фотоюниоров, то мне остается только пожелать им хорошего света и творческих удач!

Людмила ВОЛКОВА, 16 лет
Павлодар

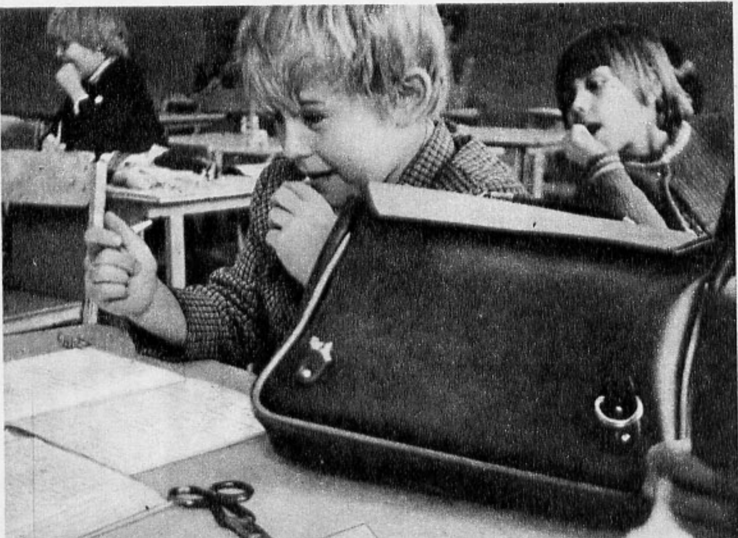



ВИТАЛИЙ ЛИТВИНОВ, 11 ЛЕТ
ОТЛИЧНИК



ВАЛЕРИЙ ПАНОМАРЕВ, 13 ЛЕТ
В КЛАССЕ


ВАЛЕРИЙ ПАНОМАРЕВ
ТРУДНАЯ ЗАДАЧА



РИТА ЛЫТАРЬ, 16 ЛЕТ
ШКОЛА В ШКОЛЕ



Из фотолетописи послевоенных лет

Предлагаем читателям еще одну подборку снимков из Центрального государственного архива кинофотодокументов СССР. Фотоматериалы послевоенных лет представлены в архиве значительно полнее, нежели материалы предыдущих исторических периодов. Практически все основные события в жизни нашей страны нашли в них отражение.

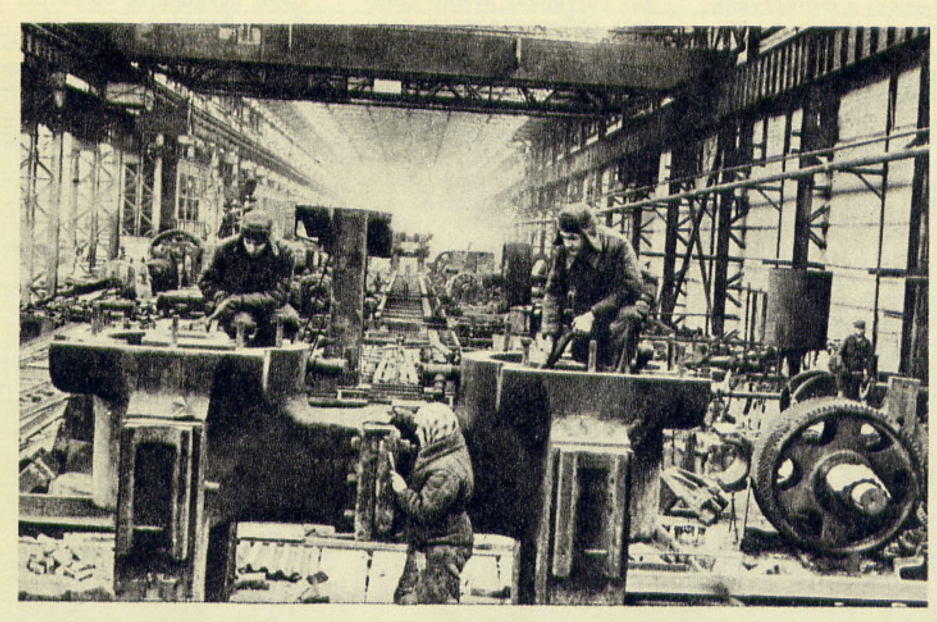
Особое внимание уделено хранению документов, на которых запечатлено восстановление разрушенных фашистскими оккупантами районов нашей страны. Среди фотографий на эту тему — трудовой подвиг сталинградцев, начавших весной 1943 года возрождать свой полностью разрушенный город; восстановление металлургических заводов Запорожья, Днепрогэса, других промышленных и сельскохозяйственных объектов. Тогда приходилось начинать все сначала. В Сталинграде не было пекарни, и первый хлеб месили в ванной; воду из колодцев развозили на телегах. На весь город был один почтальон, а сама почта ютилась в подъезде разрушенного дома. Дети начали учебу в школе, где были только две стены на класс и одна учительница на всех детей. Гордость Сталинграда — тракторный завод — лежал в развалинах. На завод вернулись кадровые рабочие, но их было слишком мало. К ним на помощь пришли женщины, школьники... Вместе с инжѐнерами рабочие разбирали завалы, извлекали неразорвавшиеся бомбы, снаряды, мины...

И вот в считанные годы город-герой на Волге был возрожден из пепла.

Были заново отстроены разрушенные города, села Белоруссии, восстановлены дворцы и музеи под Ленинградом, многие другие памятники отечественной культуры. Фотожурналисты запечатлели новые стройки послевоенных пятилеток — нефтепромыслы Башкирии, строительство Минского автозавода, возведение Красноярской ГЭС. Главная тема фотолетописцев нашей страны той поры — творческий, самоотверженный труд советских людей, развитие культуры, искусства, спорта, дружеские связи со странами социализма.

Особое внимание уделялось теме борьбы за мир и безопасность народов. Множество фотографий запечатлели сбор подписей в СССР под Стокгольмским воззванием о запрещении атомного оружия в 1950 году, события VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году. Обширен тематический охват событий в фотожурналистике послевоенных лет — от освоения целины до завоевания космоса. Все эти снимки бережно хранятся в ЦГАКФД СССР.

В. РУНГЕ,
заместитель директора ЦГАКФД СССР,
В. БОРИСОВА,
старший архивист ЦГАКФД СССР







ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ НА ЗАВОДЕ «ЗАПОРОЖСТАЛЬ». 1947 г.

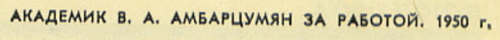
ГРУППА КОЛХОЗНИКОВ ПОДПИСЫВАЕТСЯ ПОД СТОКГОЛЬМСКИМ ВОЗЗВАНИЕМ. МОСКОВСКАЯ ОБЛ. 1950 г.

ВОЗВЕДЕНИЕ ПЕРЕМЫЧКИ НА КРАСНОЯРСКОЙ ГЭС. 1959 г.

РЕМОНТ ПЕТЕРГОФСКОГО ДВОРЦА С ПОМОЩЬЮ ВЕРТОЛЕТА. ЛЕНИНГРАД. 1949 г.

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ДНЕПРОГЭСА. 1947 г.

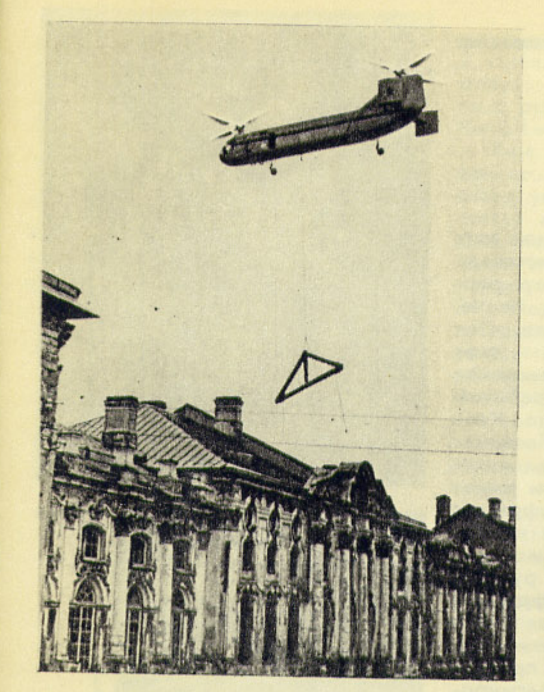
ТРУДЯЩИЕСЯ СМОЛЕНСКА НА СУББОТНИКЕ ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ ГОРОДА. 1948 г.



АКАДЕМИК В. А. АМБАРЦУМЯН ЗА РАБОТОЙ. 1950 г.

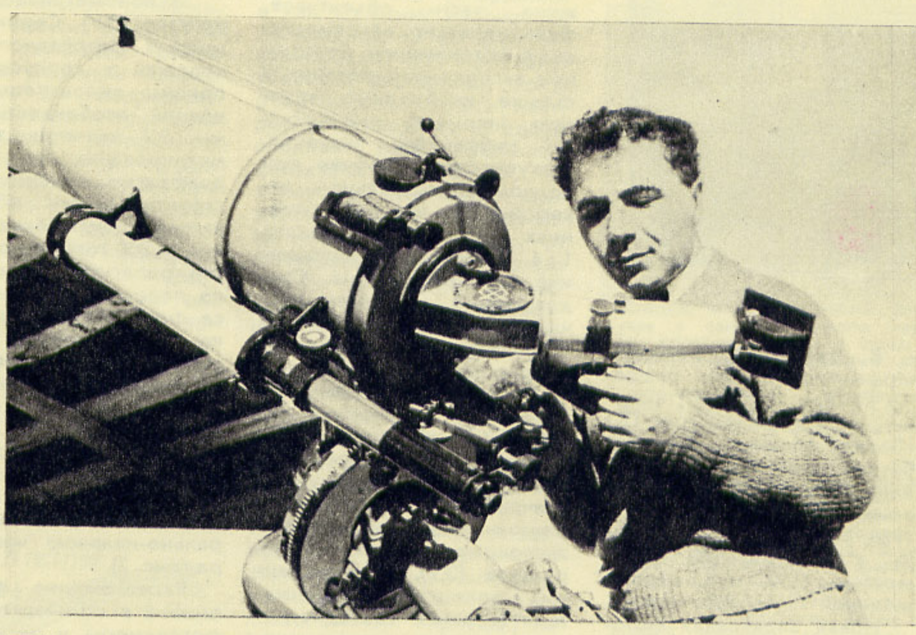
НА VI ВСЕМИРНОМ ФЕСТИВАЛЕ МОЛОДЕЖИ И СТУДЕНТОВ В МОСКВЕ. 1957 г.

ЛЕТЧИК-КОСМОНАВТ СССР Ю. А. ГАГАРИН В ПРЕЗИДИУМЕ СЛЕТА УЧАЩИХСЯ ШКОЛЫ № 2 ФРУНЗЕНСКОГО РАЙОНА ГОРОДА МОСКВЫ. 1961 г.













Особенности фотокамеры «Киев-19»



В различных регионах страны поступает в продажу камера «Киев-19», выпущенная в прошлом году ПО «Завод Арсенал». Фотолюбители уже знакомы с техническими характеристиками «Киева-19» («СФ», 1986, № 9) — фотоаппарата с оптимальной стоимостью (150 руб.) среди моделей подобного класса.

Новая зеркальная фотокамера с полуавтоматическим управлением экспозицией и экспонометрированием при рабочей диафрагме объектива является упрощенным вариантом модели «Киев-20».

Затвор камеры «Киев-19» — фокальный, механический, ламельный; диапазон выдержек 1/2 — 1/500 с и «В». Жестковстроенный пентапризменный видоискатель имеет окулярное увеличение (по отношению к размеру несъемного фокусировочного экрана) $4^{\times}$, то есть видимое увеличение видоискателя при фокусном расстоянии объектива 50 мм и фокусировке на «бесконечность» составляет $0{,}8^{\times}$. Фокусировочные элементы экрана: клинья Додена, матированная поверхность линзы Френеля. Размер поля визирования: 23×35 мм, то есть 93% площади кадра.

Штатный объектив МС «Гелиос-81Н» 2/50; пределы диафрагмирования 2—1 : 16; шаг установки диафрагмы — 1/3 ступени; снабжен механизмом «прыгающей» диафрагмы.

Тип крепления объективов — байонет «Н» («Никон»).

Если применять специальные переходные кольца серии «КП», то с фотокамерами «Киев-19», «20», «17» и «Никон» могут использоваться сменные объективы от «Киева-6С» и «Пентакона-сикс», «Киева-88», а также от «Зенита» серии «А». Однако в этом случае механизмы «прыгающей» диафрагмы, которыми снабжена часть объективов, функционально несовместимы с фотокамерой, поэтому при экспонометрировании и съемке необходимо вручную закрывать диафрагму до выбранного значения. Фокусировать удобнее при полном относительном отверстии, так как при значениях последнего меньших 1 : 4 происходит затемнение клиньев Додена. Следовательно, в данном случае фокусировка должна предшествовать экспонометрированию.

Установка параметров экспозиции (выдержки, диафрагмы) в фотокамере осуществляется полуавтоматически: подбором их значений в соответствии с показаниями индикаторов экспонометрического устройства (ЭУ), расположенных в поле зрения видоискателя (верхний светодиод — сигнал «света много», нижний светодиод — «света мало», одновременное мигание обоих светодиодов — сигнал «норма», указывающий на оптимальное соотношение выдержки и диафрагмы при заданной светочувствительности фотопленки и яркости объекта съемки).

Элементы питания — СЦ 018 или СЦ 032 (2 шт.). Общее напряжение — 3 В.

Затвор. Испытанием ряда образцов установлено, что по большинству основных параметров — величинам эффективных выдержек, стабильности их отработки и равномерности экспонирования кадра — затвор камеры удовлетворяет требованиям I класса точности. На рис. 1 приведены графики отклонения выдержек от их расчетных значений для затворов трех реальных образцов (кривые 1, 2, 3). При идеальном равенстве выдержек расчетным значениям ($\log_2 t = \log_2 t$ расч.) кривые совпали бы с осью абсцисс системы координат: $\Delta \log_2 t = 0$. Выдержки реальных затворов отличаются от расчетных значений на величину погрешности $\Delta \log_2 t \neq 0$, нормируемую технической документацией. На графике показаны поля допуска, ограниченные ломаными линиями, по величине погрешности для затворов I, II, III классов точности. Как мы видим, кривые 1—3 почти полностью укладываются в поле допуска затвора I класса точности.

Экспонометрическое устройство (ЭУ). Сернистокадмиевый фоторезистор расположен в корпусе пентапризмы видоискателя. Основной особенностью схемы ЭУ является экспонометрирование при рабочей диафрагме объектива. Конструктивно это обеспечивается подключением питания к ЭУ только при нажатии репетитора диафрагмы на передней стенке корпуса фотокамеры. При съемке объективами с ручным управлением диафрагмой ЭУ также включается репетитором, но при этом объектив должен быть предварительно задиафрагмирован вручную до выбранного значения. Зона измерения яркости занимает центрально-нижнюю часть кадра (рис. 2).

Расположение фотоприемника в оптической схеме фотокамеры и экспонометрирование при рабочей диафрагме объектива накладывают определенные ограничения на применение ЭУ в условиях пониженной освещенности. Эти ограничения отражены в руководстве по эксплуатации фотокамеры таблицей, где каждому числу светочувствительности соответствует определенный ограниченный диапазон выдержек, за пределами которого правильность показаний ЭУ не гарантируется. В таблице указаны максимальные значения выдержек из допустимых диапазонов их установки. Мы еще вернемся к этому вопросу и рассмотрим причины ограничений, исходя из основ экспонометрии. На практике же, зная светочувствительность фотопленки, фотолюбитель по таблице легко может определить, каким набором выдержек он располагает для правильного экспонометрирования. Например, если при светочувствительности фотопленки S=100 ГОСТ/ISO и значении выдержки t в пределах допустимого диапазона (t⩽1/15 с) сигнал «норма» индикаторов ЭУ достигается установкой любого из значений диафрагмы К (К⩾2), то яркость данного объекта съемки не выходит за пределы рабочего диапазона яркостей ЭУ, показания индикации достоверны. Если же установка предельного сочетания параметров экспозиции (в приведенном примере: S=100 ГОСТ/ISO, t=1/15 с, К=2) дает сигнал индика-


ФОТО 1


ФОТО 2


ФОТО 3


ФОТО 4

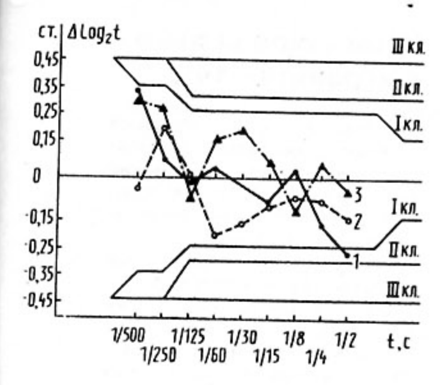


РИС. 1. Графики отклонения выдержек затворов трех образцов камер от расчетного значения в сравнении с полями допуска I, II, III классов точности затворов.

$\Delta \log_2 t = \log_2 \frac{t}{t_{расч.}}$ — отношение реального значения выдержки к расчетному, выраженное в экспозиционных ступенях — логарифмических единицах по основанию 2

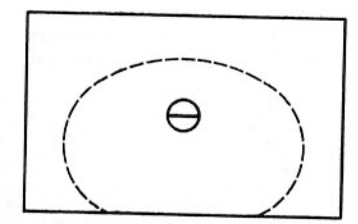


РИС. 2. Расположение зоны экспонометрирования объекта съемки в поле кадра

ции ЭУ «света мало», то яркость объекта съемки недостаточна для обеспечения достоверности показаний индикации ЭУ. Попытка увеличить выдержку приведет к существенной погрешности показаний индикации и, следовательно, к значительной ошибке в экспозиции, не поддающейся предварительной оценке. Это наблюдается, например, в недостаточно освещенных помещениях, где ЭУ фотокамеры «оказывается» за пределами рабочего диапазона. В этих условиях, если фотолюбитель не располагает осветительными наборами для подсветки объекта съемки, возможен следующий выход из положения. Любое экспонометрическое устройство определяет параметры экспозиции в расчете на объект средней яркости (средне-серое поле), что обеспечивает верное воспроизведение тонов объекта на фотопленке. Лицо человека (без загара) ярче средне-серого поля в 2 раза (на 1 экспозиционную ступень); белый лист бумаги или ватмана — в 4 раза (на 2 ступени). Следовательно, экспонометрирование по белому полю позволяет «войти» в рабочий диапазон ЭУ. Однако 2 ступени яркости, искусственно приобретенные за счет замены объекта, необходимо учесть при съемке, увеличив выдержку на 2 ступени. Фото 1 иллюстрирует случай такой съемки с рук (S=100 ГОСТ/ISO, K=2, t=1/8 с).

Еще одна особенность данного экспонометрического устройства также касается его работы в условиях пониженной освещенности и зависит от ширины полосы настройки схемы ЭУ. Под шириной полосы настройки ЭУ подразумевается диапазон значений освещенности поверхности фотоприемника, в пределах которого схема ЭУ при постоянстве установленных параметров S, K, t обеспечивает сигнал индикации «норма». Диапазону освещенности соответствует определенный диапазон яркостей объектов съемки при постоянном относительном отверстии объектива.

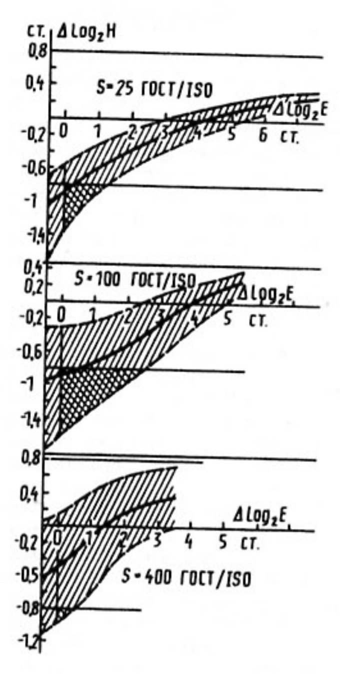


РИС. 3. Графики изменения погрешности экспозиции в зависимости от освещенности поверхности фотоприемника: H — экспозиция, лк·с; $\Delta \log_2 H = \log_2 \frac{H_i}{H_o}$ — погрешность экспозиции, выраженная в экспозиционных ступенях; H_o — номинальная экспозиция; H_i — реальная отработанная фотокамерой экспозиция, параметры которой установлены по показаниям индикации ЭУ; E — освещенность поверхности фотоприемника, лк; $\Delta \log_2 E = \log_2 \frac{E_i}{E_{min}}$ — превышение минимально допустимого уровня освещенности E_{min}, выраженное в ступенях; E_i — расчетное значение освещенности для i-го сочетания параметров экспозиции. В случае идеального равенства отработанной экспозиции H_i номинальному значению H_o графики должны представлять собою прямые линии, совпадающие с осью абсцисс ($\Delta \log_2 H = 0$). Техническая документация задает максимальный допуск на погрешность экспозиции для фотокамер подобного класса ±0,8 ступени. Двойной штриховкой обозначена на графиках область превышения исследованными образцами фотокамеры допуска на погрешность экспозиции.

Техническая документация задает допустимую ширину полосы настройки ЭУ одну ступень: ±0,5 ступени от уровня настройки. Это означает, что при экспонометрировании сигнал «норма» может быть вызван установкой кольца диафрагмы в три соседних положения, на среднее из которых откалибровано ЭУ. При изготовлении фотокамер контроль ширины полосы настройки проводится в одной средней точке рабочего диапазона яркостей ЭУ, поэтому на его краях возможно превышение допуска. На графиках (рис. 3) приведены характерные кривые изменения погрешности экспозиции, полученные усреднением результатов измерений на пяти образцах. Полоса настройки ЭУ обозначена заштрихованной частью, ограниченной пунктирными линиями. Как показывают графики, вторая особенность данной схемы ЭУ заключается в смещении погрешности экспозиции в сторону «недодержки» и в расширении полосы настройки (различном в разных образцах) по мере снижения освещенности поверхности фотоприемника. Следовательно, выбор параметров экспозиции по сигналу «норма», соответствующему нижнему краю полосы настройки, может привести к существенной для фотоматериала погрешности экспозиции, достигающей полутора ступеней «в недодержку».

Третьей особенностью данного ЭУ является нарастание времени установления сигнала индикации (инерционности) по мере снижения освещенности поверхности фотоприемника. В некоторых образцах оно достигает 20—30 с.

Из рассмотрения трех особенностей экспонометрического устройства фотокамеры «Киев-19» следует, что в его рабочем диапазоне есть область, соответствующая малым значениям яркостей объектов съемки, где использование ЭУ фотокамеры лишено оперативности, так как требует от фотолюбителя не только учета ограничения диапазонов выдержек, но и выжидания времени установления сигнала индикаторов и, одновременно, подбора параметров экспозиции по средним позициям полосы настройки.

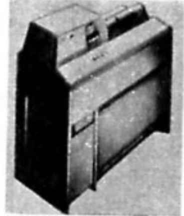
Возможности ЭУ фотокамеры иллюстрируют фотоснимки: съемка в контражуре — фото 2; портрет в помещении у окна — фото 3; пейзаж при ярком солнце — фото 4.

Е. СУББОТЕНКО

Новинки зарубежной техники



Фотоувеличитель «Джобо-колор С 7700»



Процессор «Аутолаб ATL-3»

Фирма «Джобо» (ФРГ) выпускает широкий ассортимент лабораторного оборудования: фотоувеличители для черно-белой и цветной печати, автоматические и полуавтоматические процессоры для обработки пленок и бумаг, высокочувствительные экспонометры для фотопечати, цветоанализаторы, осветители.

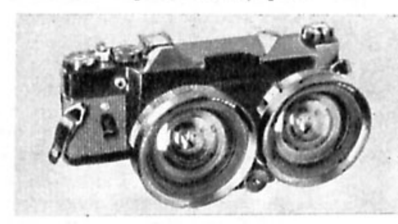
Фотоувеличитель «Джобо-колор С 7700» предназначен для получения цветных отпечатков форматом до 40×50 см с негативов размером 6×7 см. «С 7700» имеет ультрафиолетовый, теплозащитный и высококачественный дихроический интерференционный фильтры. Последний — с прецизионной фильтровой механикой и широким диапазоном параметров светосмесительной камеры, которые интегрированы в цветной источник света. Значение цветных плотностей фильтров: 200 СС — желтого и голубого; 170 СС — пурпурного. Кроме горизонтальной проекции допускается настенная, возможен также поворот увеличительной головки и разворот колонки на 180°. Для компенсации искажений плоскости негатива и объектива свободно поворачиваются. Увеличитель комплектуется антиньютоновским стеклом и форматными негативодержателями.

Продолжается совершенствование автоматических процессоров ротационно-бачкового типа. На смену модели «Аутолаб ATL-1» (см. «СФ», 1985, № 7) пришли более автоматизированные **процессоры «ATL-2» и «ATL-3»**, которые хранят в памяти до десяти программ и предназначены для обработки черно-белых и цветных негативных, позитивных и обращаемых фотоматериалов, в том числе «дисков», ФТ-пленок, микрофиш и других. С помощью светодиодных индикаторов и цифрового дисплея проводится контроль процесса обработки и температуры. Процессор «ATL-3» производительнее «ATL-2». Компьютер обеспечивает точное соблюдение всех параметров. «ATL-3» особо рекомендуется для обработки пленок по процессу Е-6 в стандартном режиме и в модифицированных режимах с бесступенчатым форсированием для компенсации недодержки или передержки при съемке. Одной заправки этого процессора достаточно для обработки 240 малоформатных пленок. Объем каждого из 12 сосудов для рабочих растворов, используемых в «ATL-3», — 1,8 л. Производительность в час — 22 цветные негативные пленки (процесс С-41); 19 цветных обращаемых пленок (Е-6); материал «Цибахром» — 6 отпечатков форматом 50×60 см. Габариты «ATL-3» — высота 122 см, длина 130 см, ширина — 64 см.

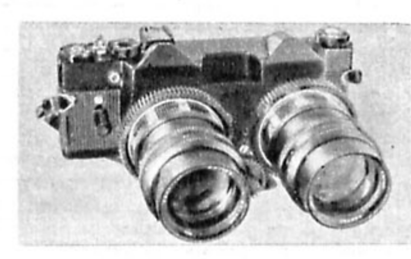
Одной из последних новинок фирмы стал прибор **«Джобо Оптимайзер»** для преобразования цветных и черно-белых негативов и диапозитивов в позитивное изображение на дисплее телевизора. Этот прибор представляет собой электронную систему, имеет градуированные субтрактивные фильтры для цветовой коррекции голубого, желтого и пурпурного цветов. С помощью этих фильтров достигаются правильный цветовой баланс изображения на мониторе и возможность проведения цветового анализа. Экран показывает уровень зернистости и другие изменения, необходимые для окончательной печати. Оборудование может быть присоединено к видеозаписывающему устройству для регистрации зернистости, дефектов цветного баланса или для показа фотографий на мониторе. Прибор может использоваться для оперативного просмотра материала, в качестве фоторекламы, для проверки эффективности ретуширования, при обучении основам фотографирования и печатания фотографий, для видеозаписи в фотобиблиотеках.

КОНКУРС «СФ» 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

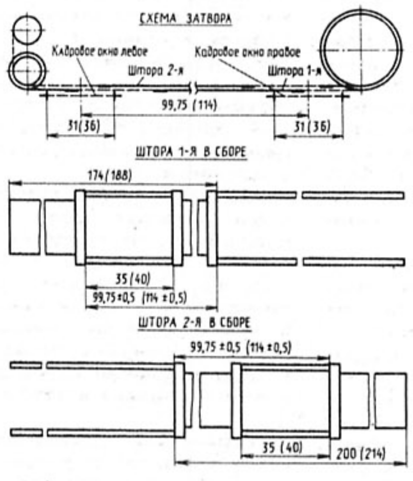
Затвор для стереокамеры



ФОТОАППАРАТ «ФАС-2»



ФОТОАППАРАТ «ФАС-3»



ШТОРНЫЙ ЗАТВОР «ФАС»: РАЗМЕРЫ В СКОБКАХ — ДЛЯ БАЗИСА B=114 ММ; БЕЗ СКОБОК — ДЛЯ B=95 ММ.

На основе камеры «Зенит-TTL» нами были разработаны: «ФАС-2» с базисом 114 мм и «ФАС-3» с базисом 95 мм.

В фотоаппарате «ФАС-2» используется один шторный затвор (авторское свидетельство № 675389 от 18.06.1973 г., С. Я. Эпштейн «Шторный затвор»), который отличается от затвора «Зенита-TTL» только конструкцией штор (см. рисунок).

Каждая из штор состоит из двух частей, связанных тесьмами и металлическими борками, обычно применяемыми в шторных затворах. Таким образом, на каждой шторе образуется по две рабочие кромки вместо одной. Расстояние между этими рабочими кромками на каждой шторе должно быть равно расстоянию между одноименными кромками двух кадровых окон аппарата. Базис 114 мм требует протяжки пленки на два кадровых шага (см. «СФ», 1984, № 6), то есть на 16 перфорационных шагов. Это осуществляется без какой-либо переделки механизма транспортирования пленки за счет временного разобщения механизмов взвода затвора и транспортирования пленки. После съемки кадра удерживают кнопку спуска затвора нажатой и поворачивают рычаг взвода на угол 20—60°. Затем кнопку отпускают и механизм проворачивают рычагом в 2—3 приема до упора, до полного взвода затвора. При таком решении сохраняется возможность съемки моно, с одним закрытым объективом.

Как показал опыт, базис 114 мм при объективах с f=58 мм («Гелиос-44») отнюдь не оказался чрезмерно большим. Искажения ближнего плана начинались только со съемки портрета. При объективах же с f==20 мм («Мир-20М») съемка возможна с дистанции от 0,8 м. Отметим попутно, что наружный диаметр объективов «Мир-20М» — 93 мм и при малом базисе они не устанавливаются.

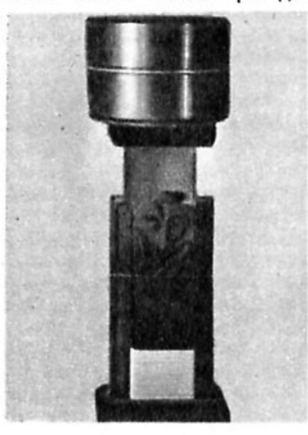
Аппараты «ФАС-3» отличаются от «ФАС-2» только величиной базиса (95 мм), размером кадра (24×31 мм) и, следовательно, числом зубцов транспортирующего барабана (семь вместо восьми). Аппараты используются для глубоководных съемок, и уменьшенный базис (95 мм вместо 99,75 мм) связан с размером иллюминаторов.

Ни «ФАС-2», ни «ФАС-3» не оснащен бинокулярным визирным устройством, хотя при наличии сменной оптики его необходимость очевидна. Даже многолетний опыт не всегда позволяет надежно предугадать эффект стереоснимка, выполненного сильным широкоугольным или телеобъективом. Бинокулярный же визир с увеличением равным увеличению стереоскопа позволяет перед съемкой наблюдать стереоизображение, точно соответствующее тому, что будет получено после монтажа стереопары.

И. МОГИЛЕВСКИЙ,
В. ЛОСЕВ

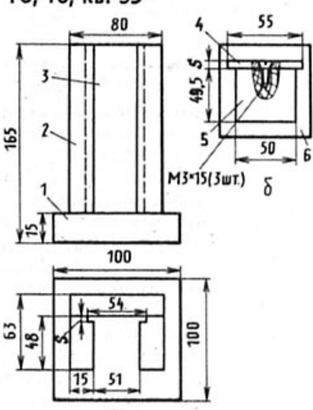
Пресс для склейки

Предлагаемый деревянный пресс (см. фото) предназначен для монтажа слайдов в картонные рамки и их склейки. Пресс изготавливается из двух узлов: корпуса (см. рис. а) и штока (рис. б). Корпус состоит из основания **1**; двух боковых стенок **2**; задней стенки **3**. Шток имеет всего три де-



тали: пуансон **5** (сталь, латунь, гетинакс), направляющую пластину **4** и полку **6**. Все детали корпуса и штока (кроме направляющей пластины) склеиваются эпоксидным клеем. При изготовлении деталей следует точно выдержать перпендикулярность углов и размеры 50,1 и 49,5. Размер S — толщина пластины, а следовательно, и глубина паза подбираются опытным путем. Конструкция проста в изготовлении и работе. Технология склейки рамок следующая. На одну из половинок рамки приклеивается клеем ПВА (2—3 точки) слайд, который закладывается в корпус пресса. Вторая половина рамки смазывается в восьми точках (по углам и сторонам рамки) клеем ПВА и укладывается сверху на первую. В корпус спускается шток, на полку которого установлен груз. Рамки прессуются до высыхания клея. Производительность — 30 штук в час. Предельное число — 50 склеенных рамок.

М. ЛЕТВИНОВ
626510, Тюменская обл.,
пос. Храп, ул. Дзержинского, 16, кв. 35



Штативное кольцо к «Граниту-11»

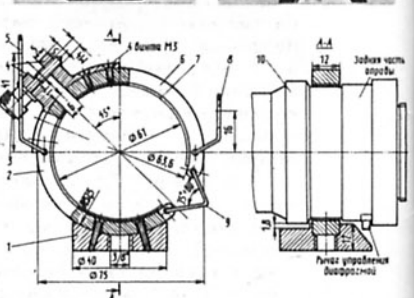
Предлагаемая съемная конструкция проста в изготовлении, имеет небольшие размеры и массу, не препятствует любым съемочным работам (см. фото).

Штативное кольцо, закрепленное на центре тяжести системы камера — объектив, обеспечивает ее надежную, устойчивую фиксацию в любом положении на штативах любой конструкции. Присоединенное к наплечному ремню, оно позволяет удобно и безопасно переносить камеру, а при съемке с рук дает дополнительный упор для левой ладони.

Конструкция (см. рисунок) представляет собой разъемный хомут, укрепленный на специальной гайке **1** с резьбовым отверстием 3/8″ для присоединения к штативу. Разъемный хомут состоит из двух полуколец







2 и **6**, соединенных с одной стороны шарниром **9**, с другой — стягивающим невыпадающим винтом **3**, вставленным в специальные губки **4**. Внутренняя поверхность полуколец оклеена уплотняющими кожаными прокладками **7**. Для присоединения наплечного ремня в полукольца вставлены ушки **5** и **8**.

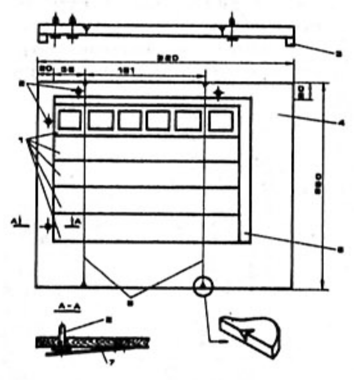
Штативное кольцо надевается на заднюю часть оправы объектива, находящуюся непосредственно за кольцом изменения фокусного расстояния **10**, и затем затягивается винтом **3**. При съемке с рук гайка штативного кольца **1** располагается внизу, параллельно днищу фотокамеры, стягивающий винт **3** — слева. При съемке со штатива, ослабив стягивающий винт, можно поворачивать систему в любое положе-

ние вокруг оптической оси объектива. При ношении системы на ремне особое расположение ушек на полукольцах обеспечивает ее самозахват и удерживание. Материалы: полукольца 2 и 6, гайка 1 — дюралюминий марки Д-16; губки 4 — дюралюминиевый швеллер с толщиной полки 5 мм; шарнир 9, ушки 5 и 8 — стальная проволока ∅ 2 мм;

Исходным размером штативного кольца является диаметр объектива «Гранит-11» в месте его закрепления с учетом толщины уплотняющих прокладок.

В. АРТЮШЕНКО
660017, г. Красноярск,
ул. Ленина, 122, кв. 81.

Полезное приспособление



Для получения контактных отпечатков с малоформатных негативов, разрезанных по 6 кадров, я изготовил простое приспособление. Приспособление состоит из основания 4, имеющего две опоры 3, четыре подпружиненных штифта 2, две натянутые лески 6, и прижимного стекла (на рисунке не показано). Основание изготавливается из фанеры толщиной 5—6 мм и оклеивается черной бумагой. Штифты диаметром 2—2,5 мм, концы которых выступают над основанием на 5—6 мм, подпружиниваются плоскими пружинами 7, изготовленными из полосок латуни. Леска диаметром 0,2—0,3 мм должна быть хорошо натянута и концы ее надежно завязаны узлом. Чтобы леска не сползала, на торцах основания острым ножом сделаны надрезы. Печать контактов ведется на столе увеличителя. Под лески помещается лист бумаги эмульсией вверх до упора в штифты, на него накладываются эмульсионной стороной вниз негативы 1. На листе 5 фотобумаги размером 18×24 см размещается 5 отрезков пленки по 6 кадров. Сверху все покрывается толстым стеклом.

А. СЕМЕНОВ,
Зеленодольск

Фотоаппаратуре — высокое качество

В ГОССТАНДАРТЕ СССР

Государственный комитет СССР по стандартам принял постановление «О научно-техническом уровне и качестве отечественной кинофотоаппаратуры и ее нормативно - техническом обеспечении».

В постановлении отмечается, что оптической промышленностью проделана определенная работа по повышению научно-технического уровня и качества выпускаемой кинофотоаппаратуры, улучшению потребительских свойств многих изделий.

Вместе с тем принятые меры не обеспечили коренных изменений технического уровня и качества выпускаемой продукции. Еще незначителен удельный вес любительской аппаратуры, аттестованной по высшей категории качества.

Сложившееся положение является следствием слабой роли ГОИ имени С. И. Вавилова в повышении научно-технического уровня изделий кинофототехники, внедрении унифицированных конструкторских решений и установлении в нормативно-технической документации показателей, ориентирующих промышленность на выпуск высококачественных изделий.

В постановлении подчеркивается, что оптическая промышленность не только не обеспечивает своевременный пересмотр стандартов и технических условий с целью повышения их технического уровня, качества и поддержания их на уровне лучших мировых достижений, но и систематически нарушает сроки плановой проверки. Практически все представленные на утверждение в 1986 году проекты государственных стандартов и изменений к ним были существенно переработаны в процессе проведения экспертизы. Кроме того, был аннулирован или ограничен срок действия государственной регистрации 80% поступивших на экспертизу технических условий на новые изделия.

Экспертиза технических условий также выявила, что головная организация по стандартизации — ГОИ имени С. И. Вавилова слабо осуществляет контроль за соответствием отраслевой НТД государственным стандартам. В ряде случаев значения показателей качества, установленные в технических условиях, значительно уступают показателям, определенным по результатам испытаний, что свидетельствует о продолжающейся в отрасли практике создания «запаса прочности» для приемки готовой продукции путем нормирования в НТД давно достигнутого или легко достижимого технического уровня.

Анализ результатов экспертизы материалов ГАК показал, что аттестация кинофототехники нередко носит формальный характер, вместо средства для обеспечения действительно высокого технического уровня и качества изделий она во многих случаях проводится только во имя выполнения плана по выпуску продукции высшей категории качества: оценка технического уровня и качества не всегда объективна и достоверна; не проводятся сравнительные испытания аттестуемых изделий с лучшими зарубежными аналогами. Для изготовления кинофотоаппаратуры нередко применяются элементная база и комплектующие изделия, не соответствующие мировому уровню.

Причинами выпуска некачественной продукции являются постановка на производство изделий с конструктивными недоработками, нарушения технологической дисциплины и нормативно-технической документации, недостаточная требовательность служб ОТК.

В оптической промышленности практически отсутствует специализация предприятий по видам продукции: однотипные изделия выпускаются различными заводами, в результате страдает качество изделий, срываются сроки освоения в серийном производстве новой кинофотоаппаратуры.

Другими причинами низкого технического уровня и качества отечественной кинофототехники являются отсутствие межзаводской унификации элементов конструкций изделий, низкая культура производства, использование устаревших конструкторских решений, технологических процессов и оборудования, медленное внедрение средств автоматизации.

Оптическая промышленность, ее головные организации по кинофототехнике не полностью перестроили свою работу в свете требований постановлений ЦК КПСС и Совета Министров СССР.

В целях устранения отмеченных недостатков и повышения эффективности работ по обеспечению коренного повышения технического уровня и качества выпускаемой продукции Государственный комитет СССР по стандартам постановил:

Оптической промышленности рассмотреть на заседаниях коллегий ход выполнения работ по повышению технического уровня и качества кинофотоаппаратуры и ее нормативно-технического обеспечения; разработать и представить в 1988 году на согласование в Госстандарт СССР программы «Качество», отразив в них мероприятия по повышению технического уровня и качества комплектующих материалов и изделий, поставляемых для изготовления кинофотоаппаратуры, по замене устаревшей элементной базы, по развитию межзаводской унификации.

Далее в постановлении устанавливаются сроки для разработки и представления в Госстандарт СССР графика пересмотра закрепленных государственных и отраслевых стандартов и технических условий с целью доведения их до мирового уровня к 1990 году.

Оптической промышленности предлагается рассмотреть вопрос об углублении специализации заводов по выпуску определенных видов кинофотоаппаратуры, а главному управлению Государственной приемки подготовить предложения директивным органам о введении с 1 января 1988 года на предприятиях, выпускающих кинофотоаппаратуру, государственной приемки продукции.

Сменные фотообъективы



«Таир-11А»

Светосильный длиннофокусный объектив с ручным управлением диафрагмой и большой разрешающей способностью. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1×, желто-зеленым ЖЗ-2×, оранжевым О-2,8×. Объектив имеет встроенную противосолнечную бленду.

Фокусное расстояние — 135 мм; угол поля зрения — 18°; относительное отверстие — 1 : 2,8; разрешающая способность — 44/ /24 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 1,2 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,8; коэффициент светорассеяния — 0,02; число линз/компонентов — 4/3; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М55× ×0,75; габариты — ∅70×110 мм; масса — 0,6 кг; цена — 50 руб.



МС «АПО ТЕЛЕЗЕНИТАР-М»

Длиннофокусный объектив с автоматическим приводом диафрагмы нажимного типа и многослойным ахроматическим просветлением. Обладает апохроматическими свойствами и обеспечивает высокое качество изображения, особенно при съемке на цветную пленку.

Фокусное расстояние — 135 мм; угол поля зрения — 18°; относительное отверстие — 1 : 2,8; разрешающая способность — 55/ 40 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 1,3 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,9; коэффициент светорассеяния — 0,015; число линз/компонентов — 5/4; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М58× ×0,75; габариты — ∅ 66,5×84 мм; масса — 0,45 кг; цена — 250 руб. (условная).

«ЮПИТЕР-37А», МС «ЮПИТЕР-37А»

Длиннофокусный объектив с ручным управлением диафрагмой и большой разрешающей способ-



ностью. Поставляется с противосолнечной блендой. Объектив выпускается также в варианте с многослойным ахроматическим просветлением.

Фокусное расстояние — 135 мм; угол поля зрения — 18°; относительное отверстие — 1 : 3,5; разрешающая способность — 45/ /30 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 1,2 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,82; 0,9 («МС»); коэффициент светорассеяния — 0,02; 0,015 («МС»); число линз /компонентов — 4/3; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М52×0,75; габариты — ∅ 57×92 мм; масса — 0,41 кг; цена 55 и 100 руб. («МС»).



«ЮПИТЕР-21М»

Длиннофокусный объектив с автоматическим приводом диафрагмы нажимного типа и большой разрешающей способностью.

Фокусное расстояние — 200 мм; угол поля зрения — 12°; относительное отверстие — 1 : 4; разрешающая способность — 50/ /36 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 1,8 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,84; коэффициент светорассеяния — 0,04; число линз/компонентов — 4/3; формула цветности — 11-0-1,5; посадочная резьба для насадок — М58×0,75; габариты — ∅ 78× ×163 мм; масса — 0,98 кг; цена — 140 руб.

«ЗМ-6А»

Зеркально-линзовый объектив повышенной светосилы. Для крепления объектива на штативе имеются два гнезда с резьбой 3/8 и 1/4″. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1×, желто-зеленым ЖЗ-2×, оранжевым О-2,8× и нейтрально-серым Н-4×. Объектив снабжен выдвижной противосолнечной блендой.



Фокусное расстояние — 500 мм; угол поля зрения — 5°; относительное отверстие — 1 : 6,3; разрешающая способность — 38/ /22 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 6,0 м; коэффициент пропускания — 0,6; коэффициент светорассеяния — 0,03; число линз/ /компонентов — 6/5; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М95×1; габариты — ∅ 112,5×182 мм; масса — 1,4 кг; цена — 200 руб.



МС «МТО-11СА»

Зеркально-линзовый объектив уменьшенных габаритов и массы с многослойным ахроматическим просветлением. Объектив снабжен утапливаемой противосолнечной блендой. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1×, желто-зеленым ЖЗ-2×, оранжевым О-2,8×.

Фокусное расстояние — 1000 мм; угол поля зрения — 2,5°; относительное отверстие — 1 : 10; разрешающая способность — 35/ /28 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 8,0 м; коэффициент пропускания — 0,7; коэффициент светорассеяния — 0,03; число линз/ /компонентов — 4/4; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М116×1; габариты — ∅ 126×238 мм; масса — 1,95 кг; цена — 325 руб.



МС «ГРАНИТ-11М»

Объектив переменного фокусного расстояния с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением. В процессе съемки обеспечивается возможность выбора любого фокусного расстояния в диапазоне 80—200 мм.

Фокусное расстояние — 80—200 мм; угол поля зрения — 30—12°; относительное отверстие — 1 : 4,5; разрешающая способность при: f′=80 мм — 50/20 мм$^{-1}$; f′=150 мм — 36/20 мм$^{-1}$; f′= 200 мм — 45/20 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 1,5 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,8; коэффициент светорассеяния — 0,025; число линз/компонентов — 11/9; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М58×0,75; габариты — ∅ 70× ×165 мм; масса — 0,95 кг; цена — 450 руб.



МС «ЗМ-5СА»

Зеркально-линзовый объектив уменьшенных габаритов и массы с многослойным ахроматическим просветлением. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1×, желто-зеленым ЖЗ-2×, оранжевым О-2,8× и нейтрально-серым Н-4×.

Фокусное расстояние — 500 мм; угол поля зрения — 5°; относительное отверстие — 1 : 8; разрешающая способность — 40/ /20 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 4,0 м; коэффициент пропускания — 0,7; коэффициент светорассеяния — 0,03; число линз/компонентов — 4/4; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадки — М72× ×0,75; габариты — ∅83×139 мм; масса — 0,62 кг; цена — 200 руб.

М. ЛЯХОВА,
Дом оптики

Продолжение. Начало см. «СФ», 1987, № 9.

ФОТОТЕХНИКА

Новинки Цейсса

Комбинат «Карл Цейсс Йена» (ГДР) объявил о начале производства четырех новых объективов с переменным фокусным расстоянием для 35-мм камер, которые отличаются малым весом и особой компактностью: зум 28—70 мм/3,8—4,8; 9 линз, габариты — 73,6× ×62,5 мм, вес — 323 г, диаметр фильтра — 58 мм; зум 35—70 мм/3,5—4,8; 7 линз, габариты — 65×62 мм, вес — 273 г, диаметр фильтра — 55 мм; зум 70—210 мм/4,5—5,6; 12 линз в восьми группах, габариты — 84×64 мм, вес — 377 г, диаметр фильтра — 52 мм; особо легкий зум 70—300 мм/4,5—5,6; вес — 526 г, 13 линз в 9 группах, габариты — 111× ×65 мм, диаметр фильтра — 55 мм. Два короткофокусных зума имеют раздельные кольца фокусировки и зуммирования, два же длиннофокусных — единое.

Цветные технические диапозитивы

СТРАНИЧКА ПРОФЕССИОНАЛА

Для просмотра на экране графиков, таблиц и рисунков часто используются цветные технические диапозитивы. Способы их получения различны: тонирование (вирирование) и окрашивание изображения на черно-белых пленках; использование диазоматериалов, а также цветных обращаемых, негативных или позитивных пленок («СФ», 1979, № 10). Применение различных процессов и растворов при тонировании и окрашивании черно-белых негативов, позитивов и их копий позволяет получить изображение многих цветовых оттенков: голубого, синего, пурпурного, красного, зеленого, желтого. Тонирование бывает двух видов: химическое и красочное («СФ», 1986, № 9).

Для получения черно-белого негатива оригинал переснимают на низкочувствительную контрастную пленку, например типа «Микрат». При репродуцировании экспозицию уменьшают примерно на 1—2 ступени по сравнению с нормальной. Пленку проявляют при 20 °С в проявителе, предназначенном для используемого типа пленок. Каждому создаваемому оттенку соответствует своя плотность черно-белого изображения, которая определяется опытным путем в процессе работы. Для получения чистых оттенков и предохранения изображения от всевозможных пятен пленку после проявления тщательно фиксируют и промывают. Тонируют мокрый негатив.

Химическое тонирование проводят в одну стадию, используя один раствор — тонирующий, или в две стадии: черно-белое изображение подвергают сначала отбеливанию, а затем непосредственно тонированию.

При тонировании в синий цвет в одну стадию обработку проводят в растворе следующего состава:

Раствор А

Калий железосинеродистый	9,4 г
Калий двухромовокислый 1%-ный раствор	12,5 мл
Вода	до 1 л

Раствор Б

Сульфат аммониево-железный	10,6 г
Щавелевая кислота	12,5 г
Вода	до 1 л

Растворы А и Б смешивают в пропорции 1 : 1. Время тонирования составляет около 5 мин, промывки — 10 мин. Срок хранения отдельных растворов достаточно долог, смешанный раствор хранится плохо.

Для тонирования в две стадии составляется один из растворов, приведенных в таблице.

Изображение отбеливают около 6 мин. Интенсивность цвета зависит от продолжительности отбеливания. Чем короче время отбеливания, тем более голубым получится изображение. Далее изображение в течение 20 мин промывают, 2—5 мин тонируют и 15 мин окончательно промывают.

Тонирование в медно-красный цвет проводят в растворе следующего состава:

Раствор А

Натрий лимоннокислый трехзамещенный	100 г
Вода	до 1 л

Раствор Б

Сульфат меди	12 г
Вода	до 100 мл

Раствор В

Калий железосинеродистый	10 г
Вода	до 100 мл

Эти растворы смешивают в пропорции 10 : 1 : 1. Время тонирования — около 6 мин, промывки — 10 мин. Срок хранения смеси — 30 мин, отдельных частей — намного дольше.

Красочное тонирование проводят различными органическими красителями или их смесями. Обычно такое тонирование многостадийно и дает более широкую гамму оттенков. Для получения красного изображения используют родамин S или Б, фуксин, пиронин, сафранин; желтого — ауромин О; оранжевого — хризоидин; зеленого — малахитовый зеленый и метиленовый зеленый; голубого и сине-зеленого — метиленовый голубой; фиолетового — метиловый фиолетовый и так далее. Концентрация этих красителей в растворе определяется опытным путем. Обработка проводится в трех растворах по следующему процессу: отбеливание — 15—20 мин; ополаскивание — 0,5 мин; ванна из лимоннокислого натрия — 10 мин; ополаскивание — 0,5 мин; ванна из красителя — 3 мин; промывка — 10 мин.

ОТБЕЛИВАЮЩИЙ РАСТВОР

Раствор А

Сульфат меди	26 г
Калий лимоннокислый трехзамещенный	60 г
Уксусная кислота ледяная	30 мл
Вода	до 800 мл

Раствор Б

Калий роданистый	20 г
Вода	до 200 мл

Перед началом работы части отбеливающего раствора смешивают и разбавляют таким же количеством воды. Для более полного отбеливания используется 10%-ный раствор лимоннокислого натрия.

РАСТВОР КРАСИТЕЛЯ

Краситель	5 г
Уксусная кислота ледяная	10 мл
Вода	до 1 л

Продолжительность обработки в отбеливающем и окрашивающем растворах зависит от степени окрашивания. Если полученный цветовой оттенок недостаточно чист, пленку обрабатывают в просветляющей ванне в течение 3—5 мин.

Калий марганцовокислый	0,4 г
Серная кислота конц.	2 мл
Вода	до 1 л

Возникшее от марганцовокислого калия желтое окрашивание устраняют 4%-ным раствором метабисульфита калия в течение 4 мин. Затем следует окончательная промывка диапозитива.

Метод фирмы «Кодак». Для окрашивания черно-белого изображения широко применяется метод, используемый при обработке цветных обращаемых пленок «Кодахром»: пленка обрабатывается в цветном проявителе, содержащем соответствующий краситель. На цветовой оттенок получаемого по этому способу изображения влияют тип применяемого цветного проявляющего вещества и красителя, количественное и качественное соотношение красящих компонент в растворе проявителя; продолжительность цветного проявления и промывки после него. Процесс состоит из 8 стадий: отбеливание — 5 мин; промывка — 3 мин; цветное проявление — около 10 мин; промывка — не более 5 мин; отбеливание — 4 мин; промывка — 2—3 мин; фиксирование — нужный оттенок + 1 мин; промывка — 10 мин.

В качестве отбеливающего раствора используют раствор, предназначенный для обработки пленок типа ДС-4, ЦНД или «Орвоколор». В качестве проявителя можно взять любой цветной позитивный проявитель, например такого состава:

Гидроксиламин сернокислый	1,2 г
ЦПВ-1	3 г
Сульфит натрия безв.	2 г
Натрий углекислый безв.	60 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 1 л

Кроме ЦПВ-1 и ЦПВ-2 могут применяться и другие цветные проявляющие вещества, оказывающие различное влияние на конечную окраску черно-белого изображения. Например, с компонентой 2,4-дихлор-α-нафтол проявитель, содержащий парафенилендиамин, окрашивает изображение в фиолетовые либо сине-пурпурные тона; проявитель с о-метил-парафенилендиамином — в голубые, а с ЦПВ-1 — в сине-зеленые. В цветной проявитель добавляют раствор компоненты в органическом растворителе. Для получения изображения различных оттенков используют растворы компонент следующих составов:

Желтый оттенок

Спирт метиловый	100 мл
Анилид хлоруксусной кислоты	1 г

Коричневый оттенок

Спирт метиловый	100 мл
Ацетон	12 мл
2,5-дихлорацетоацетанилид	0,5 г
Паранитробензоил роданистый	0,5 г

Пурпурный оттенок

Спирт метиловый	100 мл
Ацетон	12 мл
Паранитробензоил роданистый	0,5 г

Голубой оттенок

Спирт метиловый	100 мл
α-нафтол	0,7 г

Сине-зеленый оттенок

Спирт метиловый	100 мл
2,4-дихлор-α-нафтол	1 г

Фиолетовый оттенок

Спирт метиловый	100 мл
β-нафтол	2 г

Расширить спектр окрашивания черно-белого изображения помогает также смешивание различных красящих компонент. Пропорции в смеси можно менять. Например, для получения оранжевого оттенка берут 1,5 г анилида хлоруксусной кислоты и 1 г 1-фенил-3-метил-5-пиразолона и растворяют в 100 мл метилового спирта, а для получения зеленой окраски смешивают по 0,5 г желтой и сине-зеленой компонент и растворяют эту смесь в 100 мл метилового спирта. Рабочий раствор готовят из одной части раствора компоненты и 10 частей проявителя. Процесс проявления ведут в свежих растворах. Продолжительность промывки после цветного проявления должна строго соблюдаться, иначе из слоя может вымыться краситель. Фиксирование проходит в нейтральном фиксаже и заканчивается через минуту после получения необходимого цвета. Отбеливание и фиксирование можно проводить в один этап, для чего используют ослабитель Фармера.

Т. МОСИНА

Два варианта растворов для тонирования в синий цвет

Состав	Количество вещества, г/л	
	I	II
Отбеливающий раствор		
Калий железосинеродистый	25	25
Аммиак (10% раствор)	—	100 мл
Тонирующий раствор		
Железоаммиачные квасцы	—	20
Железо хлорное	20	—
Бромистый калий	10	10
Соляная кислота (10% раствор)	—	30 мл

«Интерпрессфото-87» в Ираке

В течение недели в Багдаде члены жюри «Интерпрессфото-87» — представители Ирака, СССР, Чехословакии, Кубы, Нидерландов, Франции, Египта, Болгарии, Румынии, ГДР, Польши, Венгрии, Союза арабских журналистов, Федерации журналистов Палестины просмотрели 2816 работ 461 автора из 42 стран мира. Оргкомитет предварительного отбора не производил. Для получения права участвовать в выставке достаточно было набрать пять голосов, а чтобы попасть в число претендентов на награды — восемь. Дальнейшая судьба снимков решалась тайным голосованием.

Итоги его для советской коллекции оказались благоприятными — наши авторы получили наибольшее количество наград — две золотые, две серебряные, шесть бронзовых медалей и четыре почетных диплома. Медали были завоеваны в пяти категориях из семи. Как говорят спортсмены, мы проиграли «за явным преимуществом» в категориях «Новости» и «Человек и образ жизни». Не потому, что у нас в стране мало новостей или советские фотожурналисты не работают над темой «Образ жизни». Подвело прежде всего неправильное понимание характера данной выставки.

Почти каждому экспоненту почему-то непременно хотелось продемонстрировать «художественность» в ущерб публицистичности, информативности, острой выразительности. Всеобщее стремление к серийности, к фотографическому многословию имело своим следствием то, что оказались отодвинутыми на задний план снимок-афоризм, снимок-выстрел. Наши репортеры потеряли вкус к такой работе и в результате оказались в положении сторонних наблюдателей «на пиру» актуальной фотографии, хотя в целом на общем фоне наша коллекция в Багдаде выглядела, безусловно, сильнейшей. Свидетельством тому — не только количество наград, но и число работ, отобранных для экспозиции. А их там — добрая половина.

Наиболее прочными наши позиции оказались в категориях «Серии фотоснимков», «Человек и работа», «Портреты людей», «Спорт». Здесь золотые медали получили И. Костин за «Чернобыльский репортаж» и В. Арутюнов за снимки «Альпинисты-реставраторы»; серебряные — Л. Якутин («Портрет юного певца») и В. Родионов (триптих «Тренер»); бронзовые — О. Макаров и В. Родионов в категории «Цвет»; Ю. Луньков и И. Носов в категории «Портрет»; Е. Глазачева (серия «Новая жизнь») и И. Уткин в категории «Спорт».

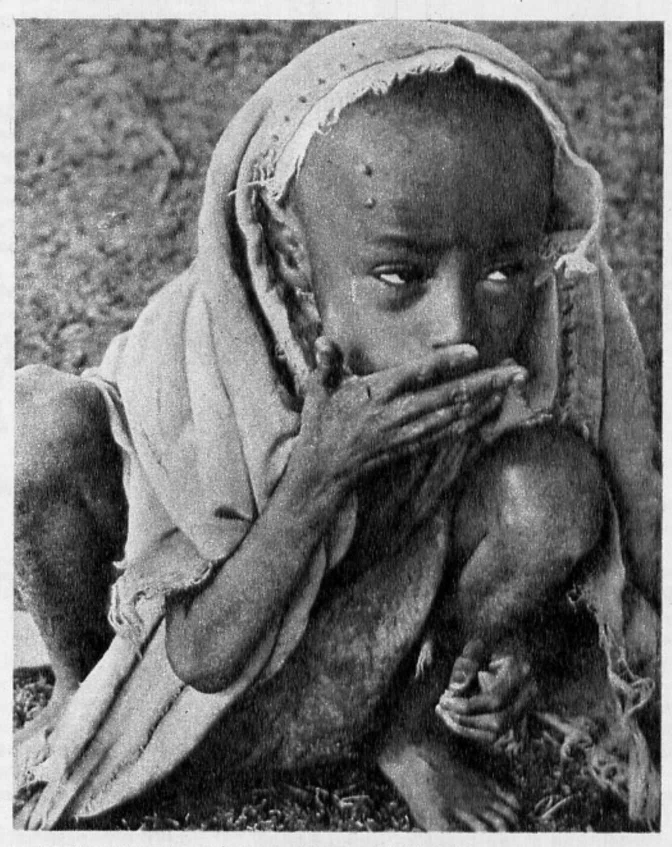
Уже во время предварительного просмотра коллекции стало очевидным несовершенство ранее принятой системы деления работ на указанные категории. Когда-то обособление цвета помогало развитию этого вида фотографии. Но сегодня цвет становится нормой в фотожурналистике — почти тридцать процентов всех работ, присланных в Багдад, были цветными. Поэтому снимки «разных весовых категорий» вынуждены были соревноваться на равных условиях. Насколько сложной была эта задача, члены жюри убедились воочию — судьбы шестисот работ нам пришлось решать с девяти утра до часу ночи.

Один раз в два года проводится «Интерпрессфото» — своеобразный смотр достижений в области журналистской фотографии. И, естественно, каждый раз ждешь открытий — новых талантов, свежего взгляда на проблемы, волнующие мир, оригинального подхода к темам традиционным. На мой взгляд, нынешний конкурс все-таки не сделал значительного шага вперед.

Члены международного жюри высоко оценили большую организационную работу, проделанную устроителями конкурса — МОЖ и Иракским Союзом журналистов.

23 октября выставка «Интерпрессфото-87» примет первых посетителей.

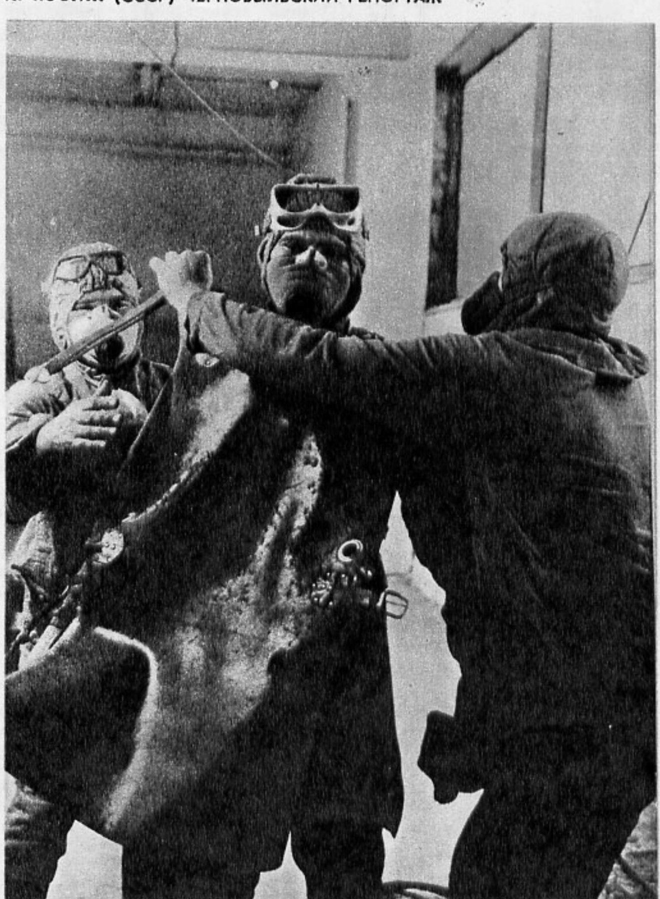
Н. ЕРЕМЧЕНКО,
член международного жюри «Интерпрессфото-87»
Багдад — Москва



И. СОБЕСЧУК (ПНР) ПОМОЩЬ БЛИЗКА, ЭФИОПИЯ!



И. КОСТИН (СССР) ЧЕРНОБЫЛЬСКИЙ РЕПОРТАЖ



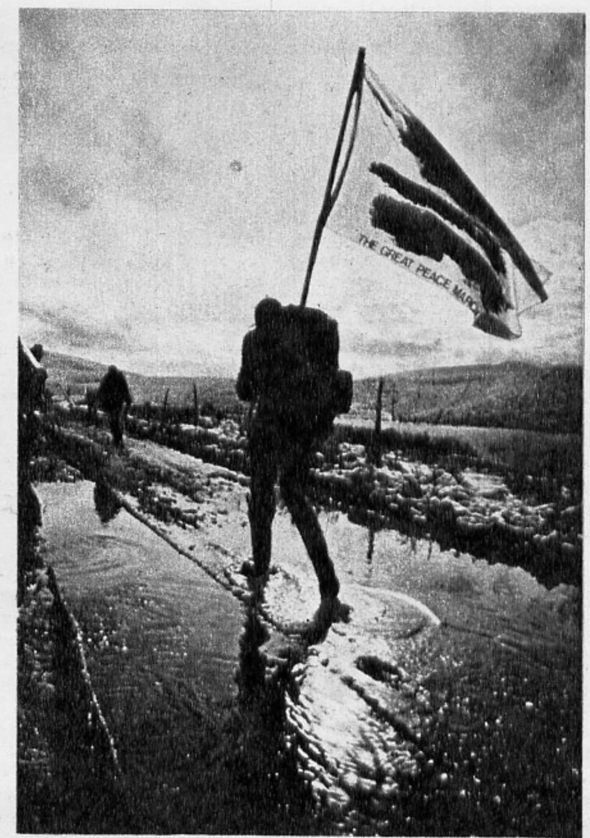


К. ДОЙЛЬ (ИРЛАНДИЯ) ПРИЗЫВ К СВОБОДЕ



М. ПИНТЕР (ВНР) В ДВИЖЕНИИ





Д. ШЕАР (США) ДОЛГИЙ МАРШ МИРА

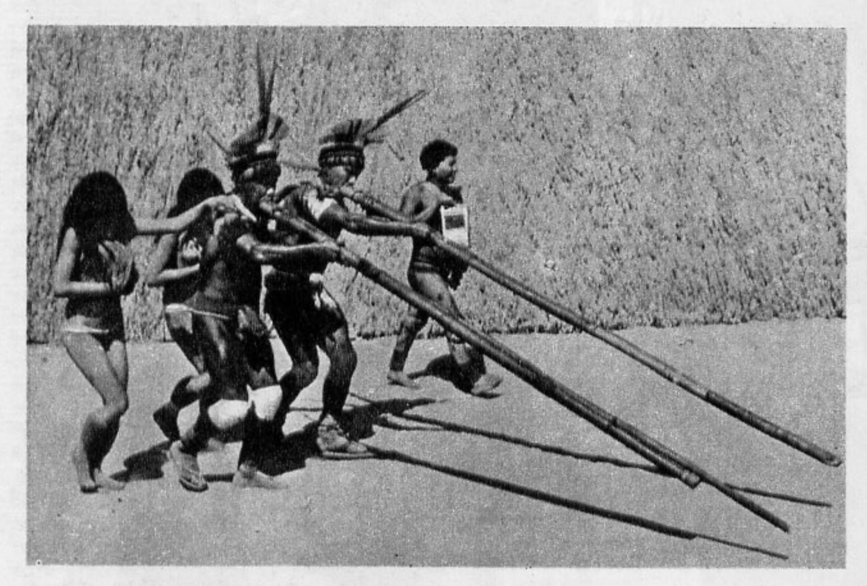


В. АРУТЮНОВ (СССР) АЛЬПИНИСТЫ-РЕСТАВРАТОРЫ

Р. ХАССАН (ИРАК) МОЙ ДРУГ



М. ПИНТЕР (ВНР) ТРАНСФОРМАЦИЯ

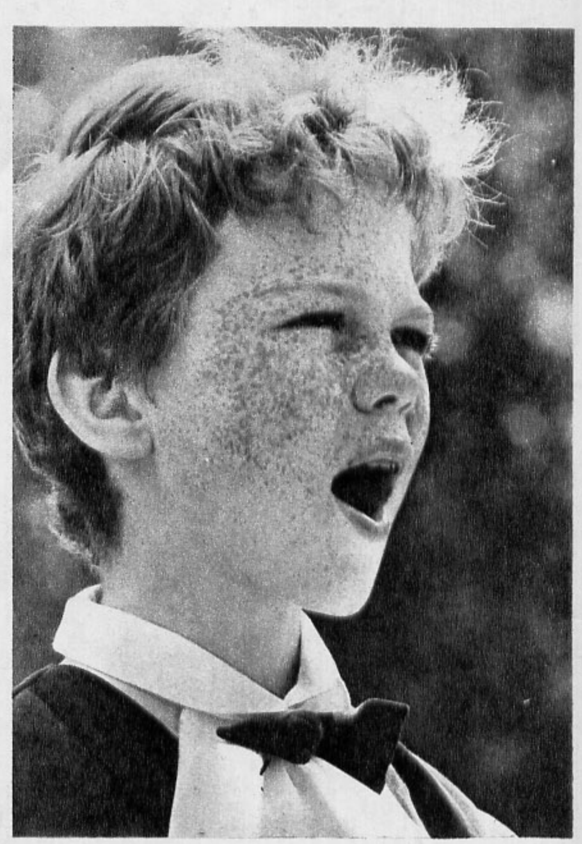


А. ЛАБИЛЬ ДЕ НАСЧИМЕНТО (БРАЗИЛИЯ)
ПРАЗДНИК ИНДЕЙЦЕВ



И. УТКИН (СССР) ЛИЦОМ К ЛИЦУ

Е. ГЛАЗАЧЕВА (СССР) НОВАЯ ЖИЗНЬ

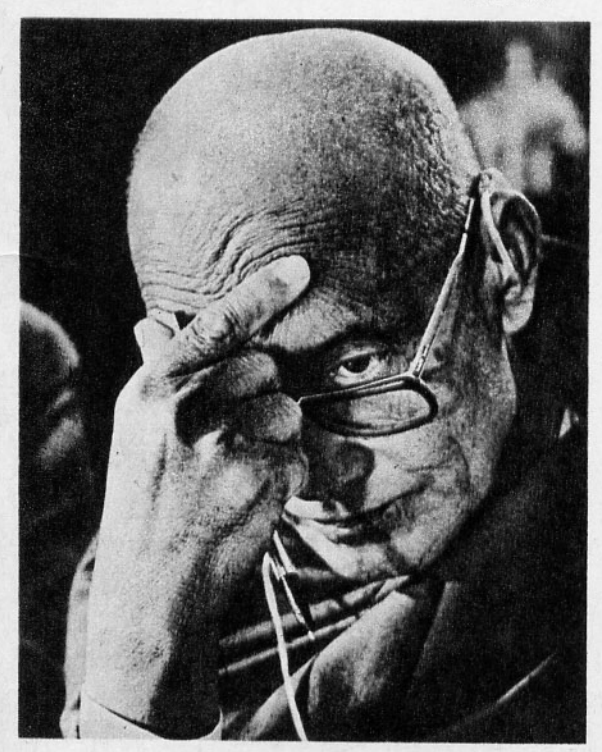


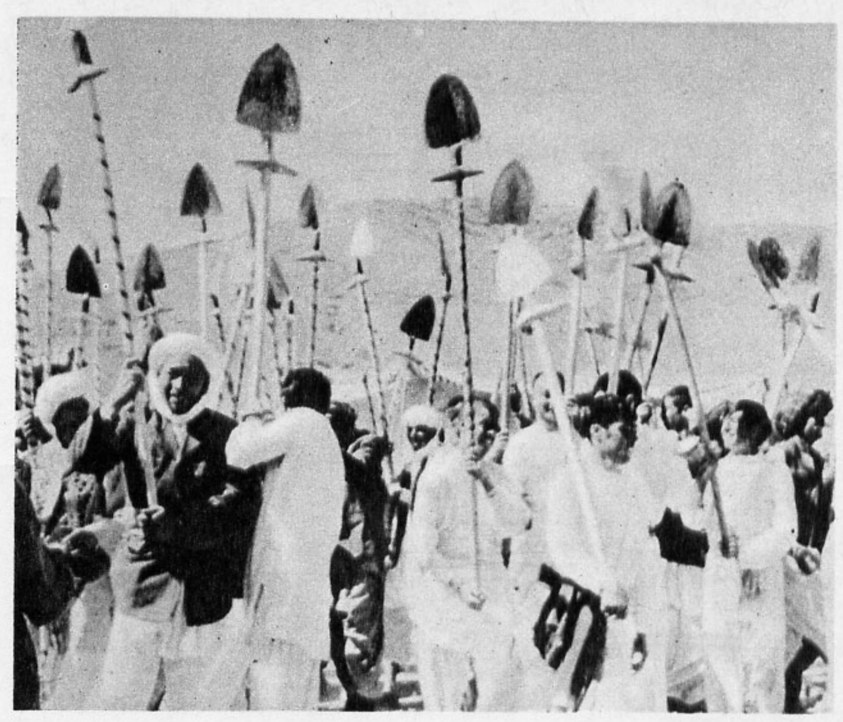
Л. ЯКУТИН (СССР) ПОРТРЕТ ЮНОГО ПЕВЦА

Я. ХАДАШ (ВНР) ПРИВЕТСТВИЕ



Ю. ЛУНЬКОВ (СССР) ПРЕЗИДЕНТ НАЦИОНАЛЬНОГО ЦЕНТРА БУДДИСТОВ МЕ ГА ДАГОБА ЗУМАНА ТИСЗА ТЕРА



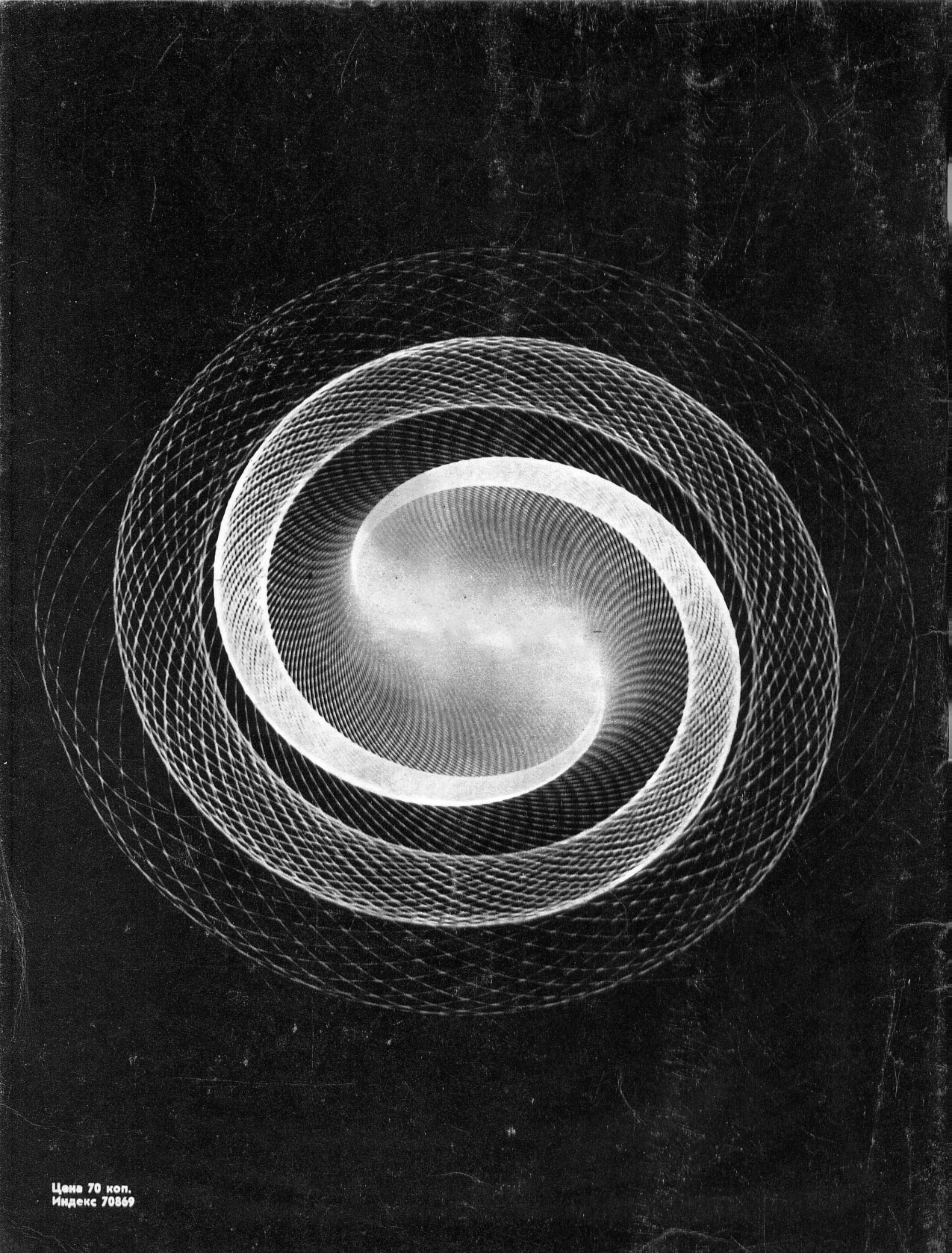


З. САБЕ (АФГАНИСТАН) КРЕСТЬЯНЕ





П. СЛАЧЕВСКИ, К. ПЕРЕЗ, С. ОЙЯРЗЕ (ЧИЛИ) ПЕРВОМАЙСКИЙ ПРАЗДНИК В САНТЬЯГО ДЕ ЧИЛИ, 1987 ГОД (ДВА ФОТО)



Цена 70 коп.
Индекс 70869